

Université de Montréal

L'acte poétique guillevicien
De la *paroi-poème* au *poète-paroi*

par Jessy Bouchard

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître es arts
en Littératures de langue française

Janvier 2017

© Jessy Bouchard, 2017

Résumé

Ce mémoire offre une lecture de trois œuvres du poète Guillevic : *Terraqué*, *Sphère* et *Paroi*. Grâce à une approche qui allie analyses énonciatives, pragmatiques et thématiques nous tentons de mettre en lumière le rôle fondamental que joue la paroi dans l'émergence du sujet poétique, ainsi que dans la poétique de l'auteur.

Nous postulons que la paroi est au cœur de la poétique de Guillevic et qu'elle module en grande partie l'expérience que le sujet fait du réel. La paroi est dans toutes les frontières – l'espace, le temps et le soi face à soi-même – et c'est paradoxalement grâce à un « refus de dire / [c]reusé dans le oui »¹, que l'écriture sur l'invisible et intangible mur devient possible et permet au poète de (se) «vivre en poésie»².

Mots-clés : Guillevic, *Terraqué*, *Sphère*, *Paroi*, poétique, mur

¹ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000, p. 58.

² Guillevic, *Vivre en poésie ou L'épopée du réel*, Paris, Le temps des cerises, 2007.

Abstract

This thesis is about three works from the french poet Eugène Guillevic : *Terraqué*, *Sphère*, *Paroi*. Through an approach that combines enunciative, pragmatic and thematic analyzes, this paper will attempt to highlight the fundamental role played by the wall (paroi) in the emergence of the poetic subject, as well as in the poetics of the author.

The postulation is that the wall is at the heart of Guillevic's poetics and that it largely modulates the experience that the subject makes of reality. The wall is in every boundary – space, time and self to oneself – and it is, paradoxically, thanks to this “refusal that says yes” that writing on the invisible and intangible wall becomes possible and allows the poet to “live in poetry”.

Keywords : Eugène Guillevic, *Terraqué*, *Sphère*, *Paroi*, poetics, wall

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	vi
Introduction.....	1
Chapitre 1.....	7
À la frontière du « je » poétique	7
1.1 <i>Terraqué</i> et <i>Sphère</i>	7
1.2 « Choses ».....	10
1.2.1 « Choses », <i>Terraqué</i>	10
1.2.2 « Choses », <i>Sphère</i>	17
1.3 Conscience	22
1.3.1 « Conscience », <i>Terraqué</i>	22
1.3.2 « Conscience », <i>Sphère</i>	27
1.4 De l'art à l'acte poétique.....	31
1.4.1 « Art poétique », <i>Terraqué</i>	31
1.4.2 « Je t'écris », <i>Sphère</i>	33
1.5 De la frontière à la paroi : l'inscription du « je » poétique	36
Chapitre 2.....	42

<i>Paroi</i>	42
2.1 Thématique de la paroi.....	42
2.2 « Je » suis toi, ou moi : réflexivité de la paroi	54
2.3 Pouvoir savoir, au-delà du voir	63
2.4 La paroi poétique	68
2.4.1 Les mots pour savoir : la <i>paroi-poème</i>	68
2.4.2 De la poésie au non-savoir : le <i>poème-paroi</i>	71
2.4.3 Au centre de la sphère : le <i>poète-paroi</i>	74
2.5 Quatrième dimension : la paroi « métapoétique »	79
Conclusion	85
Bibliographie.....	i

À toi qui naîtras.

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement ma directrice, Mme Lucie Bourassa, pour ses précieux et judicieux conseils, sa sensibilité et son authentique gentillesse. Un grand merci à ma mère, ainsi qu'à ma famille pour leur indéfectible soutien. Une pensée spéciale pour Mme Nayla Choueiri Traboulsi, une amie et collègue exceptionnelle. La rédaction de ce mémoire fut une incroyable aventure de laquelle je retire une expérience inestimable, tant sur le plan intellectuel que personnel.

Introduction

L'Europe du XXe siècle a été marquée par de grands événements dont l'horreur a fait naître chez les artistes de nouvelles exigences éthiques et esthétiques. Certains poètes, comme Francis Ponge, Jean Follain et Guillevic, ont choisi de prendre le parti des choses afin de voir le réel de manière plus objective, débarrassé de tout enjolivement qui ne saurait qu'éloigner l'homme de l'essentiel : *être-au-monde*³, aussi insoutenables l'instant et la réalité puissent être, avec un souci de conscience qui outrepassa celui des choses – tel le *Dasein* de Heidegger. C'est dans cet état d'esprit que Guillevic a sciemment choisi de se détourner du mouvement surréaliste et du prestige que ce dernier accordait à l'image. Pour le poète, une chose ne pouvait en être une autre et une représentation onirique du réel aurait rendu impossible l'ancrage de l'homme dans le monde. 1942 a été une année importante pour la poésie de l'objet, car Ponge et Guillevic ont chacun publié leur premier recueil d'importance, soit, dans l'ordre, *Le parti pris des choses*⁴ et

³ Soit : « une relation originale qui à l'opposé de la représentation qui signifie toujours distance ou retrait suppose quelque chose comme un engagement, une connivence avec le monde, qui ne passe pas par une thématisation [...] On n'a plus affaire à un sujet qui se rapporterait après-coup à un monde mais à un être qui est toujours déjà en rapport avec le monde et dont l'être consiste précisément dans ce rapport [...] » (Renaud Barbaras, *Merleau-Ponty*, Paris, Ellipse, coll. « Philo-philosophes », 1997, pp. 55-56 ; cité par Nathalie Ferrand dans « Présence du monde, présence au monde. Les enjeux du poème chez Philippe Jaccottet », *L'information littéraire*, no. 3, 2003, Vol. 55, <http://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2003-3-page-16.htm>, consulté le 8 janvier 2017.

⁴ F. Ponge, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.

*Terraqué*⁵. Bien que ces poètes se soient tous deux préoccupés de l'objet, chacun l'a traité de manières différentes. Pour Ponge, le plus simple objet du quotidien était un « objeu » digne de s'exprimer, comme un être à part entière, en poésie. Tandis que pour Guillevic le sujet se heurtait douloureusement au mutisme de l'objet, agissant par lui-même, sans aucun égard pour la présence de l'homme : « Les menhirs la nuit vont et viennent / Et se grignotent / Les forêts le soir font du bruit en mangeant [...] »⁶.

Chez Guillevic, la relation avec le réel a d'abord pris la forme d'un dialogue à sens unique. Par le langage poétique, le poète interrogeait le monde, qui lui retournait ses questions, sans aucune réponse. C'est notamment par cette étrange relation dialogique, qui rappelle le plus souvent le monologue, que le poète a développé la conscience aiguë d'être exclu du monde, tout en y étant, paradoxalement et irrémédiablement, inclus. Pour Guillevic, les choses posaient toujours problème, car elles s'offraient au regard de l'homme tout en s'y dérochant : « À portée de la main, [l'objet] est, dans sa familiarité, plus lointain qu'une planète morte »⁷. Si bien que le don du monde était aussi un inexorable refus, une exclusion fondamentale de l'homme. Ainsi, les choses, dans leur nécessité propre, ne se révélaient au poète que petit à petit, par un long travail de conscience qui s'opérait dans l'écriture poétique. Seule la surface des choses est accessible au voir, on ne les appréhende jamais que partiellement. Pour le poète, ce n'était pas seulement cette surface le séparant des choses qui était terrible, mais également l'inaccessible

⁵ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

⁶ *Ibid.* p. 57.

⁷ J.-P. Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964, p. 225.

savoir qu'elles recèlent et qu'elles refusent à l'homme : « L'air est savant, / La feuille aussi, / La tuile aussi // Et moi qui vois leur science / Et ne veux pas trembler »⁸. Le savoir n'est pas la prérogative de l'homme – le poète le constate – les choses portent leur lot de connaissances qu'elles se gardent bien de montrer à l'homme, et cela peut faire peur : on sait qu'elles savent et qu'elles n'en diront rien. L'adjectif « savant » pour parler de l'air est significatif : les choses sont les dépositaires d'une science qui paraît supérieure, parce qu'inaccessible à l'homme. Malgré cela, voir les choses demeurerait essentiel pour le poète, et ce même s'il ne pouvait accéder à leur entièreté : « Le réel ne nous donne donc jamais que sa façade. Voir, c'est voir l'obstacle [...] »⁹. Le paradoxe est fondamental : si le voir est essentiel, c'est justement parce qu'il nous confronte à notre cécité première, celle de notre propre origine. Si la chose guillevicienne « n'est rien d'autre que sa propre fuite en soi, que son horizon éternellement et intérieurement reculé »¹⁰, une question nous apparaît fondamentale : comment naître et *être-au-monde* alors même qu'on en est fondamentalement exclu ? La solution ne semblait pas difficile à trouver pour Guillevic, mais elle s'est avérée laborieuse à concrétiser. Déjà dans *Terraqué*, le poète savait qu'il s'agissait d'écrire, pour « bien s'inscrire dans le monde »¹¹, on le comprend notamment dans la partie « Art poétique » du recueil : « [...] Il fallait que la voix, / Tâtonnant sur les mots, // S'apprivoise par grâce / Au ton qui la prendra [...] Il s'est agi depuis toujours / De prendre pied [...] »¹². Mais pour que l'écriture advienne, il faut que le sujet émerge du noir, qu'il se forme et se consolide, qu'il trouve sa langue et son lieu d'écriture. Nous verrons que ces

⁸ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, *op. cit.*, p. 84.

⁹ J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 226.

¹⁰ *Ibid.* p. 228.

¹¹ Guillevic, *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 154.

¹² Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 139-140.

étapes ne se succèdent pas, mais plutôt s'entrelacent et agissent dans un rapport fondamental de réciprocité.

Le titre du premier recueil¹³ de Guillevic, *Terraqué*, fait référence à la terre, soit à la chose qui soutient presque tout ce qui est observable et expérimentable par l'homme. Dans l'œuvre du poète, on trouve un autre recueil dont le titre fait aussi référence à la terre, il s'agit de *Sphère*¹⁴, qui a été publié en 1963. Ces deux titres ont retenu notre attention non seulement parce qu'ils ont le même référent, mais surtout parce qu'ils comportent des similitudes dans leur construction et des divergences dans leur contenu. En comparant *Terraqué* et *Sphère*, nous avons noté une transformation intéressante de la manière d'être du sujet devant les choses. Dans le premier recueil, ce dernier est plutôt passif, voire impuissant face aux choses. Alors que dans le deuxième il est plutôt actif et il tire parti du mutisme des choses. Ce changement d'attitude du sujet se manifeste dans la reprise de la relation ternaire *choses/conscience/écriture*¹⁵ : ces trois éléments donnent leur titre à trois sections dans les deux recueils (« Choses », « Conscience », « Art poétique »¹⁶, « Je t'écris »¹⁷). Ce qui semble articuler ces trois éléments, c'est l'expérience de la frontière, qui deviendra un thème pilier de l'œuvre de Guillevic et qui

¹³ Le premier recueil d'importance de Guillevic.

¹⁴ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, *op. cit.*

¹⁵ On retrouve également cette relation ternaire dans le recueil *Avec* (« Choses », « Conscience », « Du Poète »). Nous ne l'avons pas inclus dans notre analyse, car la comparaison entre *Terraqué* et *Sphère* est suffisamment significative pour poser les bases de notre travail qui s'articule principalement autour du recueil *Paroi*.

¹⁶ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*

¹⁷ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, *op. cit.*

donne son titre à l'un des livres que nous allons étudier : *Paroi*¹⁸. La paroi représente d'abord la frontière où le regard du sujet trouve sa limite, mais elle représentera aussi l'élément essentiel, la clé de voûte, qui lui permettra de se relier aux choses. Dans ce sens, le poète trouve la solution à même le problème de séparation qui fondait son rapport aux choses. La paroi, qui à la fois sépare et relie, se révélera indissociable du rapport que le sujet entretient avec le dehors. Ainsi, nous faisons l'hypothèse que, dans l'œuvre de Guillevic, le rapport du sujet aux choses se construit grâce à l'expérience (inconsciente, puis consciente) qu'il fait de la paroi, que nous supposons être une métastructure de la poétique guillevicienne. Pour mettre en lumière le rôle à la fois prégnant et englobant de la paroi dans la poétique de Guillevic, nous proposons d'abord une analyse comparée des deux recueils que nous avons mentionnés précédemment, *Terraqué* et *Sphère*, dans lesquels nous percevons une transformation du sujet qui s'effectue grâce à son expérience de la frontière. Dans cette première étape de notre analyse, nous nous attacherons particulièrement à la composante énonciative et pragmatique des textes dont nous aborderons aussi, en filigrane, la thématique. Par la suite, nous ferons une lecture attentive du recueil *Paroi* afin de mettre en évidence la transformation du sujet qui se continue depuis *Terraqué* et *Sphère*. Tout en poursuivant notre analyse énonciative, nous ferons, dans cette partie de notre étude, une plus grande place à la thématique grâce à laquelle on pourra déplier les différentes figures et significations de la paroi dans les trois recueils. Pour l'analyse thématique, nous nous inspirerons surtout des ouvrages de Jean-Pierre Richard et de Michel Collot. Notre analyse de l'énonciation se basera sur les travaux d'Émile Benveniste, de Catherine Kerbrat-Orrecchioni, de Dominique Maingueneau et de Michèle Monte. Nous emprunterons surtout à cette dernière,

¹⁸ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001.

qui propose une réflexion sur « l’effacement énonciatif » dans des œuvres poétiques où le sujet affiche une certaine objectivité. Notre approche de la paroi dans l’œuvre de Guillevic devrait nous permettre de mieux comprendre pourquoi le poète considère que le poème est *la* solution face au mutisme des choses¹⁹. Enfin, comme nous l’avons mentionné, nous étudierons principalement *Terraqué*, *Sphère* et *Paroi*, mais nous ferons aussi ponctuellement référence à d’autres œuvres du poète, telles que *Exécutoire*²⁰, *Carnac*²¹, *Avec*²², *Inclus*²³, *Du domaine*²⁴ et *Art poétique*²⁵, dans lesquelles nous relèverons des occurrences significatives du thème de la paroi.

¹⁹ Guillevic, *Guillevic ou l’épaisseur des choses*, Entretien avec Pierre-Jakez Hélias, ina.fr, <http://www.ina.fr/video/RXC00001229/guillevic-ou-l-epaisseur-des-choses-video.html>, consulté le 8 janvier 2017.

²⁰ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*

²¹ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, *op. cit.*

²² Guillevic, *Avec*, Paris, Gallimard, 1966.

²³ Guillevic, *Inclus*, Paris, Gallimard, 1973.

²⁴ Guillevic, *Du domaine*, *Euclidiennes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985.

²⁵ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*

Chapitre 1

À la frontière du « je » poétique

1.1 *Terraqué* et *Sphère*

À priori, rien ne semble indiquer que les recueils *Terraqué* et *Sphère* soient liés dans leurs thèmes, ou dans leur structure. Cependant à la relecture consécutive de ces deux œuvres, il nous apparaît évident qu'elles se font écho de plusieurs manières. Les premiers éléments qui ont retenu notre attention sont tout d'abord les titres. *Terraqué* fait référence à l'élément concret « terre » (*terra aqua*) : dans ce livre, le plus souvent, le regard du sujet se pose sur le monde de manière horizontale, se heurtant à la façade des choses, ainsi qu'à diverses frontières. Cela peut même se lire dans le visuel du titre dont le « T » majuscule se présente comme un mur séparant le sujet de l'essence du mot. *Sphère* fait également référence à l'élément « terre » mais de manière plus abstraite – on peut penser au globe – et suppose que la perspective du poète est tout à fait différente – on pourrait la qualifier d'englobante ; cela peut également se lire dans le visuel du titre dont le « S » majuscule rappelle une forme circulaire (deux cercles ouverts) qui pourrait être complétée pour former le symbole de l'infini ∞ . Ces variations du regard que le poète pose sur le réel se créent et se modifient d'abord par la formation, puis par le positionnement du sujet face à l'objet : les choses et le monde – puis l'écriture. Un des autres

éléments de comparaison qui retient notre attention est la structure de ces deux recueils. Comme nous l'avons mentionné précédemment, certaines parties portent les mêmes titres, ou ont des titres qui présentent les mêmes thèmes. Il y a tout d'abord les parties « Choses » et « Conscience » qui apparaissent dans les deux recueils, dans le même ordre, puis on retrouve vers la fin des parties intitulées « Art poétique », dans *Terraqué*, et « Je t'écris », dans *Sphère*. Pour mieux comprendre ce qui relie ces deux recueils, et comment cela sert notre analyse principale axée sur *Paroi*, nous nous interrogerons sur la nécessité de la reprise de thèmes que le poète a d'abord explorés dans *Terraqué*, puis retravaillés dans *Sphère*. Nous supposons que cette reprise est l'effet d'un travail de repositionnement du sujet poétique par rapport aux choses qui s'effectue grâce à la conscience développée et acquise dans son travail d'écriture. Ainsi, l'hypothèse qui guidera cette partie de notre analyse est la suivante : le sujet apprivoise sa subjectivité en l'inscrivant de manière consciente et maîtrisée dans son énonciation.

Dans *Terraqué*, le poète ne semble pas s'assumer pleinement comme sujet, car il n'utilise que rarement des pronoms incluant la première personne (je/tu, nous/vous) dans son énonciation. Pourtant, les poèmes ne sont pas dépourvus de traces de subjectivité qui sont même très présentes, principalement sous la forme de modalisations, de marques d'affectivité et d'évaluation. On retrouve par exemple plusieurs adjectifs, verbes ou adverbes évaluatifs, ce qui contribue à renforcer l'impression d'un sujet très présent, mais qui ne s'inscrit ni pleinement, ni clairement dans son énonciation. Ces marques de subjectivité laissent transparaître un sujet terrassé par la lourdeur, la peur et l'étouffement. Dans *Sphère*, c'est plutôt l'inverse : le sujet se manifeste davantage dans des pronoms de première personne en s'inscrivant clairement dans son énonciation. Les marques évaluatives sont moins fréquentes et s'il y en a, elles sont le plus

souvent positives. Le sujet y présente les choses de manière plus neutre, maîtrisée et apaisée, ce qui procure au lecteur une impression de légèreté. En sortant ainsi de sa coquille (de son œuf) le sujet pose un regard toujours subjectif, mais moins apeuré, plus assuré, sur les choses et le monde qui l’entourent. Grâce à l’analyse des va-et-vient entre la subjectivité et l’objectivité du sujet, dans les parties où nous comparons des poèmes de *Terraqué* et de *Sphère*, nous pourrions mettre en lumière le travail de positionnement du sujet, non seulement dans sa langue, mais aussi dans le monde.

Dans *Terraqué*, le drame, c’est que le monde est, dans son mutisme, sans aucun égard pour l’homme comme sujet. La présence des choses est aussi tangible que son refus est implacable : « Aussi violent dans son impact que têtue dans son retrait, le monde est fondamentalement un dehors »²⁶. Les choses agissent sans aucun égard à la présence de l’homme pour qui le monde est fondamentalement hostile. L’un des deux poèmes intitulés « Carnac », dans *Terraqué*, illustre de belle manière cette fracture entre l’existence de l’homme et celles des choses : « Les menhirs la nuit vont et viennent / Et se grignotent. // Les forêts le soir font du bruit en mangeant. // La mer met son goémon autour du cou – et serre. / Les bateaux froids poussent l’homme sur les rochers / Et serrent »²⁷. Le monde terraqué, c’est la terre et l’eau, en formation ; c’est la terre de la préhistoire, l’argile informe en travail pour devenir *Sphère*, une forme, dont le poète aura alors conscience dans sa globalité : « Sable et vase, en travail / Pour devenir terre, // N’avoir plus cette soif / De mer et de marée // N’avoir plus la

²⁶ J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 225.

²⁷ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 56-57.

mouette / Comme éternelle sur sa proie »²⁸. Dans ce passage, on pourrait supposer cette ellipse : « [Je suis] sable et vase, en travail... ». Dans cette optique, le passage de la *terra aqua* à la sphère serait une métaphore de la formation du sujet lyrique dans l'écriture poétique. Par ailleurs, dans cette forme ronde que constitue la sphère, il doit y avoir un centre qui soit un point d'ancrage pour le sujet. Ce point a les coordonnées de la place, à la fois minime et immense, que tient le poète dans cette gigantesque *sphère terraquée*. Un simple regard de l'homme ne peut l'embrasser, mais elle se révélera préhensible par la conscience que le poète développera, et ce quelle que soit l'immensité de l'espace et du temps. Mais comment s'effectue ce passage de la *terra aqua* à la sphère ? Ou, pour mieux inscrire cette question dans le cadre de notre analyse : comment le sujet de *Terraqué*, passif et dont le regard s'éparpille et ne trouve qu'à se heurter à la surface des choses, devient-il celui de *Sphère*, actif et dont le regard s'inscrit dans l'espace à partir d'un centre bien ancré ? Nous pensons que ce processus peut se résumer en ces trois points que nous analyserons dans cette première partie de notre mémoire : choses, conscience, écriture.

1.2 « Choses »

1.2.1 « Choses », *Terraqué*

Dans *Terraqué*, la majorité des poèmes de la partie « Choses » ne porte pas de titre. Le poète se sent exclu du cercle des choses dans ce dehors que le monde est pour lui. Certes, il peut

²⁸ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, *op. cit.*, p. 30.

les voir, mais il ne peut les atteindre autrement que par le regard qui crée avec elles un lien intangible et paradoxal : le poète ne voit que leur surface, il ne peut pas accéder à ce qu'elles contiennent en leur centre. Il voit les choses sans pouvoir les toucher, il voit qu'il ne peut pas voir en elles. Ce refus que les choses imposent semble corrélatif d'une autre frontière, celle que le poète ressent entre les mots et lui. C'est-à-dire que les mots, comme les choses, sont accessibles pour un usage quotidien, mais ils demeurent mystérieux, ils « [n]e se laissent pas faire / Comme des catafalques »²⁹ et refusent de livrer une certaine forme de savoir au poète, rendant ainsi l'expérience poétique parfois hasardeuse. Ne pouvant donc parler véritablement de l'essence des choses, le poète parle du lien paradoxal qu'il entretient avec celles-ci. Et comme les choses apparaissent souvent dans leurs aspects négatifs, voire effrayants, le poète inscrit çà et là des marques affectives péjoratives pour évoquer sa « non-relation » avec les choses du monde. C'est pourquoi le sujet dans *Terraqué* est surtout passif et réactif. Puisqu'il ne peut avoir de lien direct avec les choses, il en parle surtout à la troisième personne (ou à la non-personne³⁰) en utilisant « il/elle » ou « ils/elles » : l'usage de la deuxième personne, dans des adresses aux choses ou des dialogues avec elles, est rare, quasi inexistant. Par ailleurs, l'usage que fait le sujet du présent de l'indicatif rappelle souvent le présent historique³¹ et renforce la coupure entre le sujet et son énonciation :

²⁹ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 138.

³⁰ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1 et 2*, Paris, Gallimard, 1966 et 1974.

³¹ Nous nous inspirons ici de la définition que donne Dominique Maingueneau du présent historique : D. Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 63-67.

Définissant des procès sans durée, [le présent historique] instaure un monde à la fois présent, auquel le lecteur accède directement, et parfaitement étranger, perçu de l'extérieur, coupé de la situation d'énonciation³².

Dans ce sens, le poète parle de l'existence des choses avant, pendant et après la présence même du regard conscient que l'homme peut poser sur elles. Les choses et le monde n'ont absolument pas besoin de l'homme pour *être* et s'inscrivent dans un temps qui paraît éternel :

Même les jours / Où ce n'est pas croyable / Qu'il n'y aura que cette vie, // Tant l'herbe, les chemins, le ciel / Proclament le *contraire*, // Sache qu'il te faudra / Bannir un jour l'éternité // De toi, aveugle alors / Au temps qui passe, / À l'instant qui suivra³³.

Le drame du sujet *terraquéen* vient en partie de cette frayeur, de cette conscience qu'a l'homme d'avoir été parachuté dans un monde où son existence n'a rien d'une évidence. Bien que le sujet de *Terraqué* ne soit pas complètement effacé de son énonciation – on le constate par la présence du « tu » dans le précédent poème – on sent une hésitation constante à s'y manifester explicitement, c'est-à-dire à s'approprier la fonction de la première personne et à parler au « je ». Peut-être que le fait de nommer les choses et d'en parler – ou de leur parler – à la première personne jetterait une lumière plus crue sur leur étrangeté, ce qui les rendrait plus effrayantes au regard du poète. Car, en effet, le dire guillevicien est une manière de rendre la chose plus concrète :

³² *Ibid.* p. 66.

³³ Guillevic, *Inclus*, *op. cit.*, p. 214.

Chaque mot est, pour Guillevic, l'équivalent d'un de ces cailloux, de ces galets, qu'il aime prendre dans sa main, soupeser, dont il aime sentir le grain sur sa paume. C'est pourquoi il peut déclarer, dans un de ses poèmes que «le langage est de l'ordre du toucher». Loin d'être le domaine du vague et de l'abstraction, le langage poétique est ce qui, à ses yeux, rend tout plus solide et plus facilement palpable : « Car il s'agit de tout / Rendre concret, palpable, // Même ce qui ne l'est pas, / Ne pourra pas / L'être, sans doute, / Ailleurs »³⁴.

Dans le poème « Bœuf écorché », de *Terraqué*, la chose vivante émerveille, mais effraie tout autant, à l'instar du célèbre tableau de Rembrandt³⁵ : « C'est de la viande où passait le sang, de la viande / Où tremblait la miraculeuse, / L'incompréhensible chaleur des corps [...] On pourrait encore y poser la tête / Et chanter contre la peur »³⁶. Dans ce poème, le sujet ne s'inscrit pas dans son énonciation de manière évidente, mais il est tout de même très présent. Guillevic a d'ailleurs commenté ce poème dans ce sens : « Quand je parle dans *Terraqué* du bœuf écorché, par exemple, il s'agit du corps d'un bœuf écorché vu par un homme, il s'agit donc aussi de l'homme »³⁷. La présence non singularisée du sujet dans ce poème s'inscrit notamment dans le « on », qui revient d'ailleurs dans quelques autres poèmes du recueil, où on devine que le sujet tente de sortir de l'œuf que représente ce pronom. Il y a également d'autres marques de la subjectivité qui relèvent de la modalisation : au lieu de « chair » on retrouve « viande », ce qui suppose la consommation humaine de l'animal. Par ailleurs, l'adjectif « miraculeuse » sous-tend une conscience émerveillée par le miracle du vivant, l'adjectif « incompréhensible »

³⁴ J. Pierrot, *Guillevic : ou la sérénité gagnée*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 1993, p. 230

³⁵ *Le bœuf écorché*, 1655, Rembrandt,

http://www.grandspeintres.com/rembrandt/tableau.php?tableau=boeuf&id_peintre=16, consulté le 6 janvier 2017.

³⁶ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 25.

³⁷ A.-M. Mitchell, *Guillevic*, Marseille, Le temps parallèle, 1989, p. 21.

suppose également un regard et une conscience auxquels échappe l'origine de la vie. Puis, le verbe « chantonner » inscrit manifestement une présence humaine.

On retrouve cependant dans *Terraqué*, des poèmes où le poète a des moments de grâce, même à distance de son énonciation. Par exemple, dans le poème suivant, le regard d'un sujet non singularisé offre une magnifique image de la voûte céleste : « C'est vrai / Qu'il y a aussi des étoiles / Et qu'elles sont belles. // Que brûler leur donne / En fruit la lumière [...] »³⁸. En fait, on peut ici présupposer la sphère à venir, car le regard du poète s'élève, à la verticale, pour plonger dans un espace vertigineux, où la limite du voir n'est pas la surface des choses, mais sa propre capacité de portée. Par ailleurs, dans ce poème, le regard du poète plonge dans la voûte céleste en contemplant la beauté des étoiles, avec lesquelles il se trouve inclus dans un espace infini qui se prolonge au-delà de la « terre-sphère ». Ainsi, l'horizon du poète n'est plus seulement « horizontal », il prend la forme d'une courbe et devient circulaire. Encore une fois, dans ce poème, le sujet ne s'inscrit pas de manière directe dans son énonciation. Le poème commence par un constat qui prend la forme d'une concession, « c'est vrai », suivi de l'adverbe « aussi », qui force le poète à admettre qu'il y a tout de même de la beauté dans le monde malgré son aspect foncièrement hostile. En effet, grâce à la présence de l'adjectif évaluatif « belle », on comprend que le sujet trouve enfin de la beauté. L'émerveillement du poète devant la beauté des étoiles contraste joliment avec l'hostilité du monde *terraquéen* dans lequel il est pris – à la fois exclu et inclus.

³⁸ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 24.

En plus de la beauté, le poète rencontre une autre chose qui contraste avec l'atmosphère hostile du recueil, et qui deviendra capitale dans œuvre, ainsi que dans sa poétique : les rocs. Il leur consacre d'ailleurs une partie qu'il a intitulée « Les rocs ». Ce choix du poète nous paraît significatif, car bien qu'ils soient des choses, les rocs, devenus objets de poèmes, ne sont pas intégrés à la partie « Choses ». Si une partie indépendante leur est consacrée, c'est que la relation entre les rocs et le sujet est différente de celle qu'il entretient avec les autres choses. Par exemple, il parle des rocs avec un respect et une admiration évidents : « Ils ne le sauront pas les rocs, / Qu'on parle d'eux. // Et toujours ils n'auront pour tenir / Que grandeur [...] »³⁹. Les rocs deviendront même des modèles de solidité et de durabilité pour le sujet qui les comparera à la paroi, car ils savent durer et tenir dans le temps. Ces deux caractéristiques fondamentales qu'ont les rocs et la paroi leur permettent de recevoir l'écriture, la gravure du poème, et ainsi l'inscrire dans l'espace et le temps des choses. De plus, les rocs n'ont pas cette peur dont souffre le poète : « [...] Ils ne font pas brûler / Du souffre dans le noir. // Car jamais / Ils n'ont craint la mort. // De la peur / Ils ont fait un hôte. // Et leur folie / Est clairvoyante »⁴⁰. Les rocs résistent dans le temps, leur existence s'inscrit dans une échelle qui paraît éternelle comparée à celle de la vie humaine. Ce qui retient plus particulièrement notre attention sur les rocs, ce ne sont pas seulement les qualités que le poète leur attribue, c'est aussi, et surtout, le regard qu'il porte sur eux. Nous l'avons dit, le monde *terraquéen* est hostile à l'homme : au pire les choses agissent contre l'homme, au mieux elles n'ont aucun égard pour lui. Mais les rocs apparaissent déjà dans leur aspect le plus positif, car ils sont solides et imperturbables, ils durent dans le temps, ils côtoient aisément la peur, et cela leur confère un savoir et une sagesse que le poète prend pour

³⁹ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁰ *Ibid.* p. 79.

exemple. La relation entre le sujet et les rocs est faite d'une distance respectueuse, voire admirative, qui fait contraste comparativement à celle qu'il entretient avec les autres choses en général. Il y a une autre qualité très importante que le sujet reconnaît aux rocs, c'est qu'ils ne sont pas spectateurs du monde, ils ne souffrent pas de la séparation entre eux et le monde, car ils *sont* le monde : « [...] Ce n'est pas un spectacle devant eux, / C'est en eux [...] C'est la flamme en eux / Du noyau de braise »⁴¹. Dans ce passage, le sujet ne s'inscrit toujours pas directement dans son énonciation, mais la forme négative de la phrase suppose une comparaison entre les rocs et lui-même. En effet, on l'a vu, le sujet se sent dans le monde et hors de lui, comme un spectateur obligé. À l'opposé, les rocs contiennent en eux le monde, ils sont le spectacle, du moins aux yeux du sujet. De plus, contrairement à l'homme, le temps joue en faveur des rocs :

Il suffit d'une pierre / Pour y penser – // Que c'est si vieux, / Que l'eau croupit contre la vase, / Que le feu s'époumone/ À bouillir le métal. // Le temps, le temps / A pu faire d'une flamme / Une pierre qui dort debout. // – Mais ton sein pointe dru / Contre le jour qui traîne⁴².

Dans ce poème, qui fait partie de « Choses », le sujet n'est pas directement ancré dans l'énonciation, mais on retrouve des marques d'évaluation et de modalisation : « il suffit » suppose un constat, « c'est si vieux » un jugement, « le temps a pu » se présente comme une hypothèse (modalisation). Puis, dans la dernière strophe le sujet, toujours non singularisé, semble mettre en perspective le temps des choses avec celui de l'homme : le jour traîne comme

⁴¹ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 80.

⁴² *Ibid.* p. 23.

une éternité que le sein vient ponctuer. Dans ce poème, le sujet dépeint le long travail du temps qui s'inscrit dans la plus grande échelle de l'histoire, et de la préhistoire, celles du monde d'avant l'homme, et cela lui échappe nécessairement, mais pas entièrement. En effet, on remarque la présence du verbe « penser », à l'infinitif, qui laisse entrevoir la présence, même en arrière-plan, du poète. Ainsi, on comprend mieux pourquoi le sujet voit dans les rocs un exemple d'*être-au-monde* qu'il admire et qu'il cherchera à s'appliquer à lui-même : « Les rocs «sentent le dehors, / Ils savent le dehors. // Peut-être parfois l'auront-ils béni / De les limiter [...] »⁴³. Les rocs contribuent à la formation du sujet poétique dans le sens où ils sont un exemple de stabilité dans l'espace et de durabilité dans le temps. Nous verrons un peu plus loin, et plus en détails, le lien entre la figure des rocs et la paroi, qui constitue une espèce d'oasis d'éternité dans l'espace et le temps poétique guilleviciens. Enfin, la relation entre le sujet et les rocs est faite d'une distance respectueuse, voire admirative, qui contraste avec celle qu'il entretient avec les autres choses en général. Nous retiendrons donc, pour la suite de notre analyse, les qualités et les affects positifs que le poète attribue aux rocs.

1.2.2 « Choses », *Sphère*

Dans *Sphère*, tous les poèmes de la partie « Choses » portent un titre. Ainsi, chaque chose est nommée et considérée dans son unité, dans sa logique propre. Contrairement au sujet *terraquéen*, le sujet *sphérien* est actif devant les choses, il trouve une prise sur celles-ci par l'écriture : le dire devient ainsi un agir. En effet, la parole devient un acte grâce auquel le poète

⁴³ *Ibid.* p. 80.

peut se relier au dehors qu'est le monde. Les choses semblent moins menaçantes, car l'écriture poétique permet de les embrasser du regard, de les toucher presque. Cela se constate d'abord dans la forme des poèmes. Chacun porte le nom de la chose dont il est question et forme une unité « complétée », comme un cercle, ou comme la pomme du poème « Rond » :

- Qu'est-ce qu'il y a donc / De plus rond que la pomme ? [...] Mais si, quand tu dis : rond, / C'est plein que tu veux dire, / Plein de rondeur / Et rond de plénitude, // Alors il n'y a rien / De plus rond que la pomme⁴⁴.

Chaque poème de la partie « Choses » de *Sphère* est ainsi une forme pleine, clairement nommée et définie. Cette régularité est constante dans cette partie, ce qui n'était pas du tout le cas dans *Terraqué* où les poèmes ont des formes beaucoup plus diverses. On constate que le sujet a trouvé un moyen – la nomination et la définition, en l'occurrence – pour se relier aux choses et qu'il prend plaisir à le faire. En effet, dans le poème cité précédemment, le sujet joue avec le rapport référentiel entre la pomme et la forme ronde – « quand tu dis [...] tu veux dire » – et par ce jeu conscient le poète (s') établit dans un rapport poétique nouveau avec les choses.

Dans *Sphère*, on constate également que le poète peut entrer plus facilement en relation avec une chose vivante comme un arbre – ce qui contraste grandement, par exemple, avec l'émerveillement et la terreur qu'inspirait le « taureau » de *Terraqué*. Cette relation nouvelle se base sur un dialogue initié par le poète, notamment grâce à l'usage du « tu » à l'endroit de la

⁴⁴ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, op. cit., p. 45.

chose en question. De fait, le tutoiement implique une présence indirecte du sujet, mais bien ancrée dans la situation d'énonciation. Le poème « Prunier » est un exemple tout à fait intéressant à ce titre :

Comme si tu croyais / Que je ne te suis rien, // Si tu ne savais pas / Que j'ai fait avec toi / Ces fruits qui t'ont mûri, // Si tu ne savais pas / Que je vais avec toi / Dans le plus de possible, // Comme si tu voulais / Désavouer, cacher. // Nous ne sommes pourtant / Pas plus incestueux / Que d'autres qui se trouvent⁴⁵.

Dans ce poème, le poète semonce presque le prunier, comme si l'arbre avait oublié que l'homme « y est pour quelque chose dans ce qu'il deviendra »⁴⁶. La relation, voire l'union, entre les choses vivantes et le sujet est ici thématisée, ce qui reviendra fréquemment dans l'œuvre de Guillevic. Bien que les choses soient muettes, certaines, en l'occurrence les arbres, le sujet peut entrer en relation avec certaines d'entre elles et communiquer en deçà du langage humain. Car, si la nature n'a pas besoin de l'homme pour *être*, elle sait profiter de sa présence pour s'épanouir, et réciproquement.

Cependant, toutes les choses ne se laissent pas approcher par les mots du poète. Comme on le voit dans « Ciment » : « J'ai essayé / Avec le ciment. // Il ne sait rien, / N'est pas relié, / N'habite pas, / N'est pas habité. // Il ne craint pas »⁴⁷. Dans ce poème, le sujet affirme avoir essayé – de se relier au ciment ? Mais cela ne fonctionne pas. C'est certainement la raison pour

⁴⁵ *Ibid.* p. 38.

⁴⁶ *Ibid.* p. 59.

⁴⁷ *Ibid.* p. 36.

laquelle il ne le tutoie pas et se limite à en parler à la non-personne, au « il ». Le ciment est certes une chose, mais contrairement au prunier, il n'est pas vivant. Le poète interagit donc de manière différente avec les êtres animés et les choses inanimées – en l'occurrence le végétal et le minéral. Il s'adresse aux premiers à la deuxième personne en les inscrivant dans la situation d'énonciation, alors qu'il parle des secondes à la « non-personne », tout en parlant au « je ». Il en était de même avec les rocs, dans *Terraqué*, dont il parlait toujours au « il », à la différence que le sujet ne s'inscrivait pas dans son énonciation par le « je ». Le sujet de *Sphère*, contrairement à celui de *Terraqué*, reconnaît désormais deux ordres de choses par le rapport qu'il peut établir avec elles : certaines se prêtent au dialogue, alors que d'autres s'y refusent complètement. Toutefois, bien que le dialogue soit impossible avec le minéral, celui-ci s'avère être une chose particulièrement intéressante pour le poète car il contient du temps en sédimentation : « Un autrefois pleinement étranger s'y sédimente au gouffre illimité de la substance »⁴⁸. Comme dans *Terraqué*, le minéral, dans *Sphère* (en l'occurrence les rocs) est une chose inanimée, au calme paraissant imperturbable, qui suscite des affects positifs du sujet. La pierre, qui a vu le monde où rien ne parlait, en sait quelque chose : « Longue est la légende / Et c'est un besoin [...] Elle est dans un creux, / Avec son gris rauque, / À garder l'écho. // Elle est dans la pierre / Veillant près de toi, // Qui a vu le monde / Où rien ne parlait [...] »⁴⁹. La pierre apparaît donc comme un témoin du passé qui offre le témoignage d'un monde d'avant la parole, mais comment témoignera-t-elle de l'existence de l'homme dans le futur ? Nous verrons dans le chapitre deux que la paroi exercera la fonction de témoin pour assurer le futur du poète. S'il est impossible de connaître l'origine, ou la finalité, de ces témoignages, ils n'en demeurent pas

⁴⁸ J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁹ Guillevic, *Sphère suivi de Carnac*, *op. cit.*, p. 40-41.

moins essentiels, car ils seront des marques concrètes de l'inscription du poète dans le monde, en conservant les coordonnées du domaine poétique que Guillevic s'est créé :

C'est le temps non plus d'une mythologie ni d'une histoire, mais d'un futur tout individuel qui, là-bas, devant nous, dans l'horizontalité finie de nos projets, pose à notre existence une borne visible. [...] la frontière spatiale nous renvoie à une frontière temporelle : l'objet est une épiphanie de notre mort⁵⁰.

Dans *Sphère*, tout comme dans *Terraqué*, l'élément minéral se révèle bénéfique, et cela malgré un paradoxe significatif : la pierre connaît et contient le terrible du monde sur lequel elle « veille », assurant ainsi la tranquillité du poète. On pourrait supposer qu'elle représente la limite qui sépare et protège le poète de la menace de l'autre temps. Elle veille avec la légende en son sein, sur un savoir ancien et inaccessible à l'homme et garde ce savoir qui pourrait l'anéantir s'il s'en échappait :

La seule invocation de la légende pouvait d'ailleurs faire naître l'angoisse : car elle n'est rien d'autre en sa structure [...] que la remontée de « l'autre temps », du temps préhistorique, « celui qui n'est pas au présent » (*S*, 30), et qui, après s'être accumulé au fond des choses, en ressort maintenant pour nous maudire, ou nous manger, tel un dieu Saturne [...].⁵¹

Les rocs protègent donc l'homme contre la remontée du temps que n'a justement pas connu l'homme. La pierre possède donc un savoir et son silence en est le gardien. On comprend

⁵⁰ J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 237.

⁵¹ *Ibid.* p. 236.

mieux pourquoi ce savoir suscite chez le poète une sorte de distance respectueuse : il n'interroge pas la pierre, ni ne la tutoie. Et c'est pour son propre bien : « Ainsi, le mur, le roc, la pierre changent-ils de sens et de figure. Non plus haïs ni décevants, mais jalousés, mais exemplaires »⁵².

1.3 Conscience

1.3.1 « Conscience », *Terraqué*

Dans *Terraqué*, la plupart des poèmes de la partie « Conscience » n'ont pas de titre, comme c'était le cas pour la partie « Choses ». C'est dans cette partie que le poète prend conscience de la distance qui le sépare des choses et qu'il admet que l'acceptation sera nécessaire. On le constate dans « Montagnes » l'un des rares poèmes portant un titre :

Il faudra bien laisser à leur place, à leur sort, / Ces montagnes de terre / Qui ont forme de seins pourtant / Et qui respirent. // Il faudra leur laisser de former ce front bleu / Devant lequel on passe - // Nous avec la furie en nous / Et trop de chair⁵³.

Dans ce poème, le sujet reste toujours à distance du « je », mais on le sent très présent par la présence du « on » et du « nous », ainsi que par la perception subjective qu'il a des

⁵² J. Borel, « Préface », dans Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 12.

⁵³ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, op. cit., p. 59.

montagnes : « forme de seins », « qui respirent ». C'est aussi dans cette partie que le poète énonce clairement son désir de naître, poétiquement, et ce malgré le risque que cela suppose : « Comme on pense dans l'œuf, / À vivre du soleil / Dans la campagne ouverte, // Lorsque le temps plus tard / Sera venu de naître // Et de risquer la mort / En parcourant les graines »⁵⁴. Dans *Terraqué*, l'énonciation de ce désir ne se fait pas de manière personnelle, mais pas non plus à la non-personne (« il »). En utilisant le « on » général, le sujet effectue une mise à distance par rapport à son énonciation, pour mieux s'y voir et, par conséquent, en avoir conscience. Dans cette métaphore filée, l'œuf représente l'embryon de la conscience naissante du sujet, ainsi que celui de toute chose vivante. Nous avons vu précédemment que, dans *Terraqué*, les choses agissent, contre l'homme, et sont souvent présentées à la non-personne dans le discours du poète. Cependant, l'incertitude de la référence du « on » permet à la signification le passage de l'un à l'autre – de l'humain à la chose, et vice versa – si bien que l'on peut déceler dans ce poème une nouvelle stratégie du sujet pour se relier aux choses. Car le « on » peut référer autant à la classe /être homme parlant/⁵⁵ qu'à la classe /être homme non parlant/⁵⁶, et constitue, dans ce sens

[u]ne *frontière* entre ces deux classes, comme une ligne de partage qui les délimite en marquant bien le caractère indécidable de son appartenance à telle ou telle classe : c'est ce qui donne la sensation d'« insaisissable » de cette forme linguistique⁵⁷.

⁵⁴ *Ibid.* p. 60.

⁵⁵ F. Atlani, « ON l'illusionniste », dans Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave (dir.), *La langue au ras du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, p. 25.

⁵⁶ *Ibid.* p. 25.

⁵⁷ *Ibid.* p. 25-26.

On comprend donc l'importance de ce pronom pour le sujet guillevicien. En effet, le principe de *frontière-lien* du « on » a pour homologue la paroi que nous verrons plus en détail dans le chapitre deux. Si le sujet de *Terraqué* s'est souvent retrouvé passif, voire impuissant, devant l'*être* et le *faire* des choses, ce dernier poème se démarque, car il contient en germe le désir d'agir du sujet, espéré pour le futur. Enfin, la peur dans ce poème apparaît comme la révélation d'une première forme de conscience qui jette une nouvelle lumière sur *Terraqué*. La peur serait ainsi une étape essentielle qui mènera le poète vers une conscience qui s'épanouira dans *Sphère*.

Dans sa quête d'une conscience, le poète est particulièrement sensible à la part invisible que contiennent les choses :

C'est la distance à l'intérieur / Qui perd mesure, // Jusqu'à l'immense. // Il n'est plus qu'une sphère / Sans confins ni lieux, / Où le noir oscille / Comme un corps de monstre. // Et très loin, perdu / Dans la masse énorme, // Un œil qui regarde / Et qui brille à peine : // Le noyau de braise⁵⁸.

Dans ce poème de *Terraqué*, on trouve une part importante de la poétique guillevicienne : l'opposition intérieur/extérieur, l'immensité, le noir, la sphère et un centre qui n'est pas celui du sujet, mais qui a un œil, et qui peut voir. On assiste ici à la fulgurante rencontre du savoir humain (conscience) et du savoir des choses. Il y a quelque chose, dans l'espace, à l'intérieur, qui est sans corps mais qui voit, et qui sait. Pour le poète, l'expérience de cette

⁵⁸ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, op. cit., p. 69.

rencontre vertigineuse est effrayante, car elle réveille une angoisse profondément ancrée dans l'être humain : celle d'être étranger au monde. Dans ce poème, le sujet ne prend pas explicitement en charge son énonciation. On devine cependant sa présence dans le présentatif « C'est » qui peut être vu comme un déictique. Par ailleurs, l'expression « Et très loin » peut être interprétée comme anaphorique, supposant l'« ici » du sujet. Et si ce n'était de l'opposition marquée par « Il n'est plus qu'une sphère », le présent de l'indicatif pourrait être entendu comme un présent de définition situant les choses dans l'atemporalité. Cependant, la négation marque bien la présence d'un sujet assistant à la transformation d'un monde sur laquelle il n'a aucune prise. Il y a également une marque évaluative dans le substantif « monstre » qui évoque très bien la peur qu'inspire le « noir ». La figure de la sphère est également intéressante, car elle sera souvent associée à un état de conscience du poète, mais dans ce poème, le sujet n'est pas encore placé au centre, comme ce sera le cas dans le recueil *Sphère*.

Lorsque le sujet entrevoit la possibilité d'un vivre-ensemble, avec les choses, le lien devient possible et il est alors plus approprié de tutoyer les choses. De cette façon, le sujet s'inscrit de manière plus évidente dans son énonciation, même s'il a conscience que la grande rencontre ne se produira, peut-être, que dans le futur : « Oui, fleuves – oui, maisons, // Et vous, brouillards – et toi, / Coccinelle incroyable [...] - Patience, quelques siècles / Et nous pourrons peut-être / Nous faire ensemble une raison »⁵⁹. Chez Guillevic l'avenir est généralement porteur de plusieurs promesses qui se concrétisent dans l'écriture poétique : « [...] Rien que ces corps /

⁵⁹ *Ibid.* p. 75.

Devant la peur, devant le froid / Et l'avenir. [...] Nous construirons. / Nous liquiderons la peur.
De la nuit / Nous ferons du jour plus tendre [...] »⁶⁰.

Enfin, voyons un dernier exemple de la conscience que le poète développe dans
Terraqué :

Prière qu'il s'entendit faire / Au lapin des garennes / Arraché du collet. // « Tu vas pouvoir partir / « Où je ne serai pas, / « Car mes mains ne sont pas formées / « Pour contenir. // « Mais au lieu d'égayer ta frayeur dans la course, / « Reste et regardons-nous / « Comme ignorant les choses⁶¹.

Dans ce poème, nous remarquons d'abord la forme réfléchie du verbe entendre : le sujet ne se contente pas d'énoncer une prière au lapin des garennes, il s'entend faire cette prière, ce qui suppose un effort de conscience sur son dire et son faire. En fait, c'est comme si le sujet tentait de se voir, de manière objective, dans son état de conscience. C'est pourquoi il utilise la non-personne – « il » – pour introduire la prière sous forme de discours rapporté, en style direct ; mais, dans le dernier niveau d'énonciation du poème, le sujet utilise le « tu » pour s'adresser au lapin et créer un lien avec une « chose » vivante. De plus, le verbe regarder est à la forme pronominale réciproque « regardons-nous » : cela présente le lapin comme un être doué de la capacité de voir, tout comme le poète, et rend tangible le lien entre l'homme et l'animal. Enfin, par ce lien que le sujet souhaite créer avec le lapin, il cherche un allié actif, par rapport aux

⁶⁰ *Ibid.* p. 76-77.

⁶¹ *Ibid.* p. 95.

choses passives dont le monde est fait – « comme ignorant les choses ». Cependant, toutes les choses qui ne sont pas dotées de la capacité de voir ne sont pas nécessairement passives, et c'est peut-être là ce qui est le plus effrayant, car elles agissent d'elles-mêmes et le poète ne peut créer aucun lien tangible avec celles-ci.

1.3.2 « Conscience », *Sphère*

Dans *Sphère*, la partie « Conscience » vient après la partie « Choses » (à l'instar de *Terraqué*), mais cette fois-ci elle la suit immédiatement. Comme pour la partie « Choses » de *Sphère*, tous les poèmes de la partie « Conscience » portent un titre. La plupart de ces titres sont soit des substantifs sans déterminants ni qualificatif, soit des verbes à l'infinitif présent. Ces infinitifs semblent montrer la volonté d'agir du sujet : non seulement le désir d'être, mais surtout celui de faire. La conscience du poète n'est plus dans « l'œuf »⁶², car il a surpassé la peur et il est prêt à agir. Ainsi, l'*être* se conjuguant avec le *faire*, le sujet n'est plus seulement devant les choses, il est aussi *avec*⁶³ celles-ci. Par exemple, le premier poème de la partie « Conscience » s'intitule « Saluer », un verbe au présent de l'infinitif. Ce titre est très significatif, car il représente un premier acte de conscience du poète devant les choses. Au lieu de maudire, il salue ; au lieu de réagir dans la peur, il est dans l'action positive. Il reconnaît même ce qu'il a en commun avec les choses, plutôt que de rester sur ce qui l'en sépare :

⁶² *Ibid.* p. 60.

⁶³ Guillevic, *Avec*, *op. cit.*

Dans les pierres, dans leur intérieur, / Il n'y a rien d'autre que la pierre / À saluer. // Mais saluant la pierre, / Qu'est-ce que tu salues ? // C'est le tournoiement / Que tu as aussi ? // Ou c'est plus lointain / Et c'est plus central, // Un refus de dire / Creusé dans le oui ?⁶⁴

Même si le salut ne se fait pas directement dans l'énonciation de ce poème, il est clair que le sujet tend vers l'action. Le « tu », n'étant pas adressé à la pierre, est plutôt une forme réflexive du pronom « je ». Ainsi, le poète ouvre d'abord un dialogue avec lui-même, en posant des questions auxquelles les réponses semblent évidentes. Ce geste marque non seulement l'établissement d'une relation avec les choses, qui passe par un dialogue réflexif, mais également une reconnaissance et un respect de l'altérité. C'est peut-être justement grâce au refus de la pierre que le poète peut ouvrir ce long dialogue avec lui-même, qui se poursuivra notamment dans *Paroi*.

En outre, le sujet de *Sphère* se rend compte que sa présence consciente au monde aura une incidence sur ce dernier. On le voit très bien dans le poème « Paysage » :

Je m'aménage un lieu / Avec ce paysage // Assez lointain pour être / Et n'être que le poids / Qui vient m'atteindre ici. // J'émerge de ce poids, / Je m'aménage un lieu / Avec ce paysage / Qui tournait au chaos. // Dans ce qu'il deviendra / Je suis pour quelque chose. // Peut-être j'y jouerai / Des bois, des champs, de l'ombre / Du soleil qui s'en va. // J'y régnerai / Jusqu'à la nuit⁶⁵.

⁶⁴ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁵ *Ibid.* p. 59.

Ce poème est le deuxième de la partie « Conscience » de *Sphère* et c'est l'un des plus importants pour comprendre la problématique sur laquelle se fonde notre analyse. Le sujet se met en scène en parlant au « je », et en se situant explicitement dans un « ici » spatio-temporel, ce qui met en évidence la prise en charge énonciative du sujet. Par ailleurs, nous pensons que l'« ici » peut être interprété, littéralement, comme le centre du poème – le point d'équilibre – où le sujet trouve à s'ancrer dans son énonciation et, par conséquent, à s'inscrire dans le monde. En outre, s'il est question de l'espace, il est aussi question du temps. Quand le sujet dit que le paysage « tournait » au chaos, l'usage de l'imparfait de l'indicatif suppose que la situation a changé et que la présence consciente du poète a « organisé » ce paysage, pour le mieux. En s'aménageant un lieu avec le paysage, le poète y trouve non seulement sa place, mais surtout sa fonction, pour « ce qu'il deviendra ». L'impact du sujet sur le réel est ici pleinement assumé. De plus, le paysage en question, c'est l'espace où les choses sont accessibles au regard du sujet, et qui trouve sa frontière dans la ligne d'horizon qui le délimite. En d'autres termes, c'est l'espace dans lequel le sujet se positionne, se définit et agit, comme l'explique Michel Collot :

Intimement lié au point de vue d'un sujet, l'horizon manifeste exemplairement le lien qui unit le dedans et le dehors ; la définition de la conscience comme « être au monde » [...] Trait d'union entre l'intérieur et l'extérieur, l'horizon apparaît aussi [...] comme une ligne d'écriture, et métaphorise souvent l'espace du texte lui-même⁶⁶.

Cette définition de l'horizon, par Michel Collot, nous aide à mieux comprendre le paysage tel que perçu et vécu par le poète. En effet, le regard porte et prolonge le sujet au-delà

⁶⁶ M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, p. 8.

de lui-même dans l'espace, mais il y trouve toujours une limite. Cependant, cette limite est modulable, en l'occurrence par l'écriture, et bien qu'elle circoncrive le voir du poète, elle l'invite à développer un savoir.

Un autre élément, fondamental pour notre analyse, apparaît dans la conscience du sujet dans *Sphère* : soit le caractère dialogique du mur – comme une préfiguration de la paroi. Dans *Terraqué*, le regard du poète se heurtait constamment à la surface des choses, à la limite du voir ; alors que dans *Sphère*, c'est paradoxalement un mur – figure éloquente de frontière – qui lui permet de se relier aux choses :

Tu as cru que le muret / Pour de bon te parlait - / Il ne te parlait pas. // Tu as cru que le muret se taisait - / Il ne se taisait pas. // Tu as cru que le muret / Parlait à quelqu'un qui n'était pas toi. // Même pas à lui, même pas pour lui / Parlait le muret. // Parlait avec toi, Ensemble avec toi. // Vous étiez vous *deux*, vous vous racontiez / À la cantonade / Qui n'était pas là, // Qui n'existait pas, / Qui vous déléguait⁶⁷.

Dans ce passage, le lien entre la parole et le muret est tout à fait explicite. Et ce qui nous paraît intéressant, c'est que le muret ne parle ni seul, ni à d'autres, ni pour lui-même, pas plus qu'il ne se tait. Le muret parle *avec* le sujet. La préposition « avec » est très significative, car elle constitue le titre d'un autre recueil⁶⁸ de Guillevic. Le muret parle donc parce qu'il y a l'homme et réciproquement l'homme parle parce qu'il y a le muret. Dans ce sens, on pourrait dire que, paradoxalement, c'est le mutisme des choses, tout autant que la distance qui l'en

⁶⁷ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁸ Guillevic, *Avec*, *op. cit.*

sépare, qui pousse le sujet à la parole, au dialogue dans l'écriture. D'ailleurs, l'usage de la deuxième personne « tu/vous » semble être une forme réfléchie du « je », comme pour permettre au sujet de prendre une distance par rapport à la situation énonciative tout en y restant bien ancré, pour mieux (s') observer (dans) la relation qu'il a avec le muret. En d'autres termes, le sujet se regarde en train d'agir dans sa propre parole. De cette façon, le poète se repositionne, au centre de sa parole : c'est là qu'il y a à savoir, puisque c'est là qu'il est pleinement sujet. Ainsi, le sujet prend conscience du pouvoir que lui donne son regard sur les choses, lorsqu'il le prolonge dans la parole il peut alors construire et modifier son rapport au réel. Le regard est un lien intangible entre les choses et le poète, qui se concrétise dans le poème. Dans *Terraqué*, le regard du poète lui permettait de se savoir dans le monde, et dans *Sphère* il lui permet de s'y inscrire de manière consciente et maîtrisée.

1.4 De l'art à l'acte poétique

1.4.1 « Art poétique », *Terraqué*

Vers la fin de *Terraqué*, on trouve une partie intitulée « Art poétique », alors que dans *Sphère*, on trouve, aussi vers la fin, une partie intitulée « Je t'écris ». À première vue ces deux titres n'ont rien en commun, mais nous verrons que le deuxième est en fait la concrétisation du premier, soit un « acte poétique ». Nous avons vu précédemment que le sujet *terraquéen* constate le mutisme des choses et la nécessité d'une conscience, pour passer de l'*être* au *faire*, dans l'écriture poétique. Nous avons également vu que le sujet trouve son centre dans la sphère, mais il continuera de le remettre en question dans toute son œuvre, car le centre n'est jamais

acquis. Cependant, la difficulté de manier les mots persiste ; nommer les choses pour se relier à elles n'a rien de naturel. Si les mots peuvent être des alliés dans la parole, puis dans l'écriture, du poète, cela ne se fait pas sans difficulté, car eux aussi font preuve de résistance : « Les mots, les mots / Ne se laissent pas faire / Comme des catafalques. // Et toute langue / Est étrangère »⁶⁹. Dans l'« Art poétique » de *Terraqué*, le sujet constate que les mots sont nécessaires, mais bien peu commodes, car les mots ne sont pas des morts. Ils sont vivants et il incombe au poète de savoir les apprivoiser, de créer un lien entre eux et lui, tout comme il le fait et continuera de le faire avec les autres choses du monde.

Par ailleurs, le fait que cette partie soit la dernière de *Terraqué* ne nous semble pas anodin ; c'est à la suite de l'expérience avec les mots, que constitue le recueil, que le sujet tire des conclusions, émet des hypothèses, quant au processus d'écriture sur lequel se fondera sa poétique. D'ailleurs, quelques années plus tard, Guillevic a publié un recueil intitulé *Art poétique*. Le passage suivant de *Terraqué* va dans le même sens, en apprivoisant les mots, le sujet apprivoise sa propre « voix » : « [...] Il fallait que la voix, / Tâtonnant sur les mots, // S'apprivoise par grâce / Au ton qui la prendra »⁷⁰. Enfin, déjà dans *Terraqué*, le sujet comprend que s'inscrire dans le monde est pour lui fondamental et que cela passe par un acte aussi concret que le travail du menuisier avec le bois : « [...] Il s'est agi depuis toujours / De prendre pied, // De s'en tirer / Mieux que la main du menuisier / Avec le bois »⁷¹. Même s'il en parle de manière

⁶⁹ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, op. cit., p. 138.

⁷⁰ *Ibid.* p. 139.

⁷¹ *Ibid.* p. 140.

impersonnelle (présent de l’infinitif, absence de pronoms personnels, « il » explétif), on voit bien que cette prise de conscience singularise la présence du sujet.

1.4.2 « Je t’écis », *Sphère*

L’art poétique de Guillevic consiste avant tout en l’exploration du réel par l’écriture, afin de pouvoir se relier aux choses et d’en tirer un savoir que le sujet inscrira, plus tard, sur la paroi. Dans cette partie de *Sphère*, le titre « Je t’écis » représente l’acte concret de l’« art poétique » de Guillevic. De plus, ce titre peut être interprété de deux manières différentes et complémentaires. Voyons plus en détail en quoi cette double interprétation nous permet de poser un regard tout à fait pertinent sur le geste d’écrire de Guillevic. Nous avons vu que, dans *Sphère*, le lieu que poète s’aménage avec le paysage⁷² devient explicitement indissociable de son travail d’écriture. On l’observe aussi dans la partie « Je t’écis », où l’écriture devient le lieu de prédilection (la conjonction de l’espace et du temps) du sujet poétique. Comme nous l’avons déjà mentionné, tout commence avec un mur, figure récurrente de frontière, dans le noir, sur lequel le poète écrit à un « tu » : « Je t’écis d’un pays où il fait noir / Et ce n’est pas la nuit. // Je t’écis / Parce qu’il fait noir. // Je t’écis sur le mur / Qui est au fond du noir [...] J’écis sur lui / Pour que ce soit utile [...] »⁷³ La première question que l’on se pose ici est : qui est ce « tu » ? Doit-on comprendre « je t’écis » comme « j’écis à toi » un ami, un lecteur (complément indirect) ; ou plutôt comme « j’écis toi » le poème, la poésie (complément direct) ? La question mérite que l’on s’y arrête, car le poète peut écrire à quelqu’un, voire à

⁷² Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, *op. cit.*, p. 59.

⁷³ *Ibid.* p. 106-107.

quelque chose, mais il peut aussi écrire le poème. Si cette dernière interprétation se vérifie, cela signifie que le sujet tutoie son poème en l'écrivant, qu'il dialogue avec sa création en la créant. Dans le passage suivant, le sujet reprend ce qu'il a écrit juste avant : « Il y a le noir puisqu'il me fait t'écrire. / Il y a un mur puisque j'écris dessus / Et c'est pour toi. // Je ne sais pas ce qu'est ce noir, / Je suis dedans. // Je t'écris sur un mur au fond du noir »⁷⁴. Il pourrait s'agir du mur d'une autre personne, du mur de la paroi ou du mur du poème. Cette technique de répétition-reprise est souvent utilisée par Guillevic, et c'est d'ailleurs ce qui nous a permis d'établir des liens entre certains recueils de Guillevic, comme c'est le cas pour *Terraqué* et *Sphère*. Dans ce passage, nous remarquons également l'usage de l'articulateur logique de cause « puisque » ; l'on pourrait s'attendre à ce que la cause soit « il y a un mur », donc « j'écris dessus », mais c'est l'inverse ; le sujet poétique écrit, donc il doit y avoir un mur. La présence du mur n'est pas évidente, car il ne semble pas, à priori, tangible. Sa présence apparaît au poète comme une conséquence logique : il doit y avoir un support pour écrire dans le noir, en l'occurrence un mur, puisqu'il écrit. En fait, ce serait l'écriture même qui le rendrait tangible. Nous soulevons alors une question, qui trouvera peut-être sa réponse dans la suite de notre analyse : le simple fait d'écrire n'est-il pas une manière de créer le mur, la paroi ? Du geste d'écriture, ne découle-t-il pas celui de la construction de la paroi ? La paroi existe déjà, mais par l'écriture, le poète la rend concrète, il l'incarne, sans toutefois lui attribuer une forme précise – car elle n'est pas une métaphore. De plus, on remarque que c'est le noir qui suscite l'écriture. Donc, si le poète écrit sur un mur dans le noir, justement parce qu'il y a du noir, l'écriture serait une source de lumière,

⁷⁴ *Ibid.* p. 106.

au sens où le noir serait la frontière de l'ignorance et l'écriture le chemin d'accès au savoir, comme dans ce passage de *Paroi* :

Comme ce qu'on écrit sur la paroi / S'approfondit, prend du sens, éclaire ! // Comme cela donne des forces ! / Comme ce qui est inscrit // Devient plus vrai, plus potentiel, / Du fait que c'est inscrit ! [...] Pour qui sait lire / Les graffiti de la paroi⁷⁵.

En effet, le savoir n'éclaire pas toute la noirceur du monde, mais il permet au poète d'éclairer sa propre conscience : « Je sais que dehors / Il ne fait pas noir »⁷⁶.

Dans cette partie de *Sphère*, on découvre également que le mur n'est pas nécessairement vertical : « Le plus souvent le mur est droit, / Mais je crois qu'il s'incurve. // Lorsque je dis / Qu'il est au fond du noir, / C'est pour me rassurer. // J'écris sur lui / Pour que ce soit utile »⁷⁷. Le fait que le mur « s'incurve » est significatif, car il peut nous rappeler la figure de la sphère, à l'intérieur de laquelle le poète cherche son centre. Par ailleurs, le poète écrit « Lorsque je dis » dans le but de rendre sa parole performative, d'en faire un acte de parole. Et en disant et en écrivant « C'est pour me rassurer », il se rassure effectivement. Enfin, la question de l'utilité de l'écriture sur le mur préfigure manifestement l'utilité que l'écriture aura sur la paroi, comme nous le verrons dans le chapitre deux.

⁷⁵ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, op. cit., p. 129.

⁷⁶ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, op. cit., p. 107.

⁷⁷ *Ibid.*

Enfin, le sujet n'est jamais totalement sûr de ce qu'il avance quant à l'existence de ce mur. L'interrogation est constante : « Mais pourtant si c'était / Sur ton mur que j'écris, / Sur le mur au fond / Du noir où tu es // Et tu ne saurais pas / Que j'y écris pour toi ? »⁷⁸ La méthode interrogative est ici très intéressante, car elle offre un aperçu des multiples interrogations que l'on retrouvera dans *Paroi*. Déjà, le poète interroge par des hypothèses (en l'occurrence la forme : si / imparfait de l'indicatif / présent du conditionnel), mais aucune d'elles ne mène à une conclusion définitive. Ou plutôt chacune d'elles mène à d'autres hypothèses, à la manière d'une ronde interminable. Cette stratégie d'interrogation indirecte traduit peut-être une inquiétude, une précaution vis-à-vis de l'objet interrogé : « Je n'ai pas d'horizon / Au-delà de ce mur / Sur lequel je t'écris. // Je n'écirai pas plus / Que je ne peux savoir »⁷⁹. Enfin, nous soulevons une question qui trouvera peut-être sa réponse dans la suite de notre analyse : le simple fait d'écrire n'est-il pas une manière de créer le mur, la paroi ? Mais il semble que la paroi existe déjà, avant l'écriture, dans son aspect intangible. L'écriture, serait-elle réponse du poète à l'existence de la paroi ?

1.5 De la frontière à la paroi : l'inscription du « je » poétique

Dans *Terraqué*, nous avons vu que les pronoms de première personne sont quasi absents. Nous avons ainsi compris que les procédés d'effacement énonciatifs, observés surtout dans ce recueil, apparaissent comme une réaction cohérente du poète à l'état du monde qu'il constate :

⁷⁸ *Ibid.* p. 107.

⁷⁹ *Ibid.* p. 108.

le monde est fondamentalement un dehors, dont il est exclu. Cependant, malgré le peu d'apparitions explicites du « je », la subjectivité y est fortement marquée, notamment par la présence de nombreuses marques évaluatives et modalisatrices. Dès le premier poème de *Terraqué*, on rencontre une chose qui représente le problème d'exclusion et d'inclusion du sujet dans le monde. En effet, « L'armoire » est probablement l'une des premières représentations de la paroi dans l'œuvre de Guillevic : « L'armoire était de chêne / Et n'était pas ouverte. // Peut-être il en serait tombé des morts, / Peut-être il en serait tombé du pain. // Beaucoup de morts. / Beaucoup de pain »⁸⁰. Dans ce poème, l'énonciation se fait sur un mode narratif, puis hypothétique. Le sujet raconte, à l'imparfait de l'indicatif (« était ») et il formule des hypothèses qui ne semblent plus vérifiables puisqu'elles sont au passé du conditionnel (« serait tombé »). De plus, les hypothèses se forment par le biais d'une interrogation qui ne semble dirigée vers aucune instance énonciative. C'est comme si le poète produisait ces questions pour l'histoire, la postérité. Dans ce poème le sujet ne se manifeste donc pas explicitement dans son énonciation, la parole n'est pas attribuée, mais il marque bien sa présence par la formulation d'hypothèses relativement au contenu de l'armoire. Les caractéristiques de celle-ci sont présentées comme des faits et non comme une expérience (inter-) subjective. Mais, il y a tout de même la présence de l'adverbe « beaucoup » qui laisse deviner une appréciation subjective, et donc une modalisation de l'énonciation. Quoi qu'il en soit, le regard du sujet se heurte à la solennité de l'armoire fermée. Mais, que pourrait-elle bien contenir ? La mort, et/ou la vie (le pain) ! C'est le mystère fondamental sur lequel se fonde la poétique de Guillevic : on ne voit pas ce que cet objet-emblème contient, mais on sait qu'il y a à voir. C'est toute la question : qu'y a-t-il donc

⁸⁰ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, op. cit., p. 17.

au-delà de la limite du voir et du savoir qui lui est accessible ? Il y a ambivalence entre le désir patent de découvrir ce que l'armoire contient et la crainte de la voir s'ouvrir sur la mort. L'armoire de chêne pourrait ainsi être vue comme la première frontière où le sujet poétique peut à la fois émerger et risquer de sombrer dans la mort ; c'est-à-dire que l'expérience que fait le poète à la rencontre de cet objet suscite l'émergence du « je », tout en le compromettant. Dans ce sens, nous voyons ce poème comme l'œuf qui contient le thème à venir de la paroi, car son principe fondamental est déjà dans la figure de l'armoire : c'est-à-dire qu'il y a un dedans et un dehors, le sujet se trouve bien sûr dehors, et son simple regard ne lui permet pas de découvrir ce qui se cache à l'intérieur, ce savoir ne lui est pas donné. Ainsi, nous supposons que le thème de la paroi prend racine dans le poème qui ouvre *Terraqué*. Cependant, c'est dans *Sphère* qu'il deviendra plus explicite, notamment par la figure du mur. Ainsi, on retrouve dans *Terraqué* le principe essentiel de la paroi. Bien sûr, l'imagerie qui y est associée est embryonnaire, mais tout de même bien concrète. Dans *Sphère*, on découvre que la figure la plus utilisée par le sujet pour tenter de représenter la paroi est le mur. Et dans *Paroi*, le sujet apprivoisera son invisibilité : il matérialisera la paroi – fondamentalement intangible – par l'écriture poétique. En d'autres termes, la paroi est thématisée par la distance qui sépare le sujet des choses si bien que celui-ci se trouve également à distance de son énonciation. Dans ce sens, la paroi se situe aussi entre le sujet et les mots, et entre les mots et la chose.

Dans *Sphère*, la perception qu'a le sujet de la problématique initiale de l'exclusion s'inverse : les indicateurs de première personne sont plus nombreux, mais, dans l'ensemble, les énoncés semblent moins subjectifs, car ils comportent beaucoup moins de marques évaluatives et modalisatrices. Cela donne l'impression que le poète pose un regard plus neutre sur les choses,

car son regard est moins marqué par ses affects, perceptions et opinions propres. Ainsi, la subjectivité du poète, sans être évacuée, est plus maîtrisée, ce qui produit un effet d'objectivité quant au regard qu'il pose dorénavant sur les choses, doublée d'une présence plus évidente du sujet. L'une des stratégies qu'a trouvée le poète pour s'inscrire de manière plus marquée dans son énonciation, tout en affichant une certaine objectivité, est de se tutoyer lui-même. De cette façon, il peut faire un effort soutenu de conscience et de lucidité : en se projetant dans un « tu », pour mieux se voir comme « je », il apprend à mieux « se savoir ». Cependant, nous avons aussi constaté que le « tu » n'a pas toujours une fonction réflexive. Plus particulièrement dans *Sphère*, le poète découvre qu'il peut tutoyer certaines choses, pour établir une relation de complicité avec celles-ci : « Je t'écoute, prunier. // Dis-moi ce que tu sais / Du terme qui déjà / Vient se figer en toi »⁸¹. Ainsi, la stratégie du tutoiement a une double fonction. D'abord, cela permet au sujet de se mettre à distance de lui-même tout en prenant en charge son énonciation de manière manifeste ; c'est-à-dire que le « tu » peut être compris comme l'homologue du « je », comme son premier allié. Ensuite, le « tu » peut également être compris comme l'altérité que le poète rencontre, dans les choses auxquelles il peut s'adresser directement ; c'est le « tu » qui lui permet d'entrer en relation avec elles. C'est ainsi que s'amorce le dialogue, entre le poète et les choses, qui se poursuivra et se développera dans *Paroi*. *Sphère* est donc une œuvre très différente de *Terraqué*, car on y a constaté que la reprise des parties similaires « Choses », « Conscience » et « Art poétique » et « Je t'écris » sert au poète à se retravailler comme sujet, pour trouver ses coordonnées dans l'espace de la sphère et s'y ancrer, au centre. C'est une autre

⁸¹ *Ibid.* p. 20.

stratégie importante qu'a développée le sujet pour émerger, dans le rôle de la première personne :

Dérisoire il est // Dans l'énormité / Des formes, des forces. // Une misère il est, / Il sait ce qu'il est. // Mais centre il se *sait*, / *Assumant* le centre. // Gloire dans la sphère / Devient sa misère. // Que toujours misère / Il se sache encore, // Glorieux, mais fragile / Au centre des courbes⁸².

Bien que le centre soit ici présenté à la non-personne, il présente plusieurs des caractéristiques du sujet : dérisoire par l'espace qu'il occupe et le temps qui lui est accordé sur terre, comparativement aux choses comme les rocs, par exemple. Mais il est glorieux par la conscience qu'il a de lui-même. Pourquoi alors cet emploi de la troisième personne ? En fait, « le poème retrace l'émergence non pas d'*une* subjectivité mais de *la* subjectivité »⁸³ ; c'est-à-dire que le sujet se singularise dans sa subjectivité, mais il s'y dissout également pour faire l'expérience de *la* subjectivité comme telle. Ainsi, le centre, dans le poème, ce serait là où le poète se tiendrait en équilibre, à la frontière de lui-même. Dans ce sens, on peut postuler que le poème, comme le sujet, a un centre, qui agit comme un point d'ancrage dans le monde pour le poète, si bien que la figure de la sphère – « au centre des courbes » – serait une métaphore de la conscience du poète.

⁸² *Ibid.* p. 78-79.

⁸³ J. de Sermet, « L'adresse lyrique, dans », dans *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 84

À la lumière de notre analyse comparée de *Terraqué* et *Sphère*, nous postulons que le sujet guillevicien parvient à « bien s'inscrire » dans le réel en trouvant à s'ancrer dans son énonciation. Cet ancrage se fait notamment par la transformation du regard que le sujet pose sur les choses, ainsi que par l'émergence d'une conscience dans l'écriture poétique. Comme nous l'avons vu, la frontière entre le sujet et les choses est fluctuante dans *Terraqué*, et cela se manifeste par une hésitation du sujet à s'inscrire de manière évidente dans son énonciation. Dans *Sphère*, la frontière est mieux définie – notamment par l'image du mur – ce qui permet au sujet de s'inscrire dans son énonciation le plus souvent à la première personne. D'ailleurs, la figure du mur que l'on retrouve dans *Sphère* nous apparaît des plus importantes pour bien comprendre ce processus, car nous avons vu précédemment que le muret est ce qui à la fois permet et requiert l'écriture. Enfin, dans *Terraqué*, l'univers guillevicien est en travail pour prendre forme et devenir *Sphère*. La quasi absence d'intersubjectivité et le problème de la séparation initiale sont des thèmes *terraquéens* qui préparent le poète à la rencontre de la paroi. De l'écriture de *Terraqué* à celle de *Sphère*, le poète a bien compris qu'il ne s'agit plus d'entrer dans le monde, ni d'en sortir. Il s'agit plutôt d'arriver à naître, puis à *être-au-monde*. Pour le poète, cela s'est d'abord fait par la transformation du problème de la séparation initiale, en possible lien et lieu d'écriture – la figure du mur, dans la partie « Je t'écris » de *Sphère*, en est un exemple éloquent. Enfin, ce que nous retenons principalement de ce premier chapitre, c'est que le poète écrit parce qu'il y a un mur, et que le mur existe parce que le poète écrit ; c'est-à-dire qu'il y a un lien de réciprocité fondamentale qui unit ces trois entités : *sujet/mur/écriture*. Nous verrons donc, dans le prochain chapitre, que c'est précisément par l'écriture sur le mur, qui deviendra *Paroi*, que le sujet se consolide comme poète et parvient à « bien s'inscrire dans le monde ».

Chapitre 2

Paroi

2.1 Thématique de la paroi

Paroi est un recueil de Guillevic qui a été publié en 1970. Sa publication est donc ultérieure à celles de *Terraqué* (1945) et de *Sphère* (1961). Dans une édition plus récente, *Paroi*⁸⁴ accompagne, dans l'ordre, *Art poétique* et *Le Chant*. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, les figures de frontières sont récurrentes et significatives dès les premières œuvres du poète. L'expérience de la limite, qui était surtout perçue comme une exclusion dans *Terraqué*, est devenue un thème fondamental qui trouve son plein déploiement dans *Paroi*. Ce onzième recueil de Guillevic marque un tournant dans son œuvre, car la paroi n'y est plus seulement un thème parmi d'autres, mais également un principe structurant de son art poétique. C'est dans cette œuvre singulière que le poète matérialise, en le nommant clairement, le problème de séparation qui se pose à lui depuis *Terraqué* : paroi – au singulier. Certes, il l'avait déjà évoqué, mais de manière incertaine, hésitante, mais ce qui est nouveau dans *Paroi*, c'est que le poète trouve à synthétiser et à consolider son expérience du réel, qu'il explore « à la manière d'un

⁸⁴ GUILLEVIC, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*

géomètre »⁸⁵. Le regard et l'interrogation qui d'abord orientés vers le dehors finiront par s'intérioriser, si bien que la recherche d'un dialogue avec les choses deviendra celle d'un poète en quête de sa langue. Dans sa préface à l'édition la plus récente édition de *Paroi*, Serge Gaubert résume de manière tout à fait éloquente le processus que traverse le sujet guillevicien pour s'inscrire dans le monde :

*En 1970, les murs de Terraqué sont devenus Paroi. Du pluriel au singulier, un signe. Il n'y a pas eu conquête, ni construction, le monde s'oppose toujours, étrange. Guillevic ne croit plus, s'il l'a cru un jour, qu'on puisse transformer le monde. Tout fait paroi, tout est paroi et soi-même à soi-même. Dedans dehors, inclus exclu, c'est la loi. Ce qui a changé et qui place ce poème dans une autre lumière, c'est la conviction désormais assurée qu'on peut approcher de la paroi, peut-être même tenter de la creuser, de la traverser. Elle terrifiait, elle rassure, par elle l'étendue trouve une limite, un terme, une définition, des coordonnées ; le regard se pose, la main parcourt. Le monde du dehors se mesure, s'ordonne ; on la [paroi] situe, on se situe, on peut l'affronter. Et puis, surtout, elle se prête à l'inscription, on peut écrire sur elle, l'écrire, lui écrire, et d'autant mieux qu'elle est plus compacte plus résistante.*⁸⁶

Ce passage met en lumière le fondement de notre hypothèse de travail. Cependant un bémol s'impose : nous ne sommes pas tout à fait d'accord lorsque Gaubert affirme qu'il n'y a pas eu transformation du monde. En effet, nous pensons qu'il y a une certaine transformation, car le poète trouve à s'« encre » dans le monde grâce au lien d'écriture qu'il entretient avec la paroi : « [é]crire, c'est bien s'inscrire dans le monde, et cela n'est pas sans effet sur celui qui

⁸⁵ C. Chemali, « *Paroi* ou la quatrième dimension », dans Jacques Lardoux (dir.), *Guillevic. La passion du monde*, actes du colloque les 24 et 25 mai 2002, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003, p. 326.

⁸⁶ S. Gaubert, « Préface », dans GUILLEVIC, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 8.

écrit »⁸⁷. En effet, c'est par l'écriture sur et avec la paroi que le sujet se forme et se transforme, qu'il « [s]'aménage un lieu / Avec [l]e paysage »⁸⁸, dans lequel il trouvera un certain pouvoir d'agir. Il y a aussi transformation parce qu'en écrivant sur la paroi le poète découvrira qu'il gagne du terrain contre l'espace infini du non-savoir. Bien qu'il ait conscience que ce creusement dans l'infini est interminable, il n'en est pas moins essentiel au poète. La lecture de *Paroi* que nous proposons dans ce chapitre devrait nous permettre de mieux comprendre pourquoi le sujet, la paroi et l'écriture sont intimement liés et comment cette association consolide non seulement le poète, mais également sa poétique. Dans ce contexte, une première question, fondamentale, s'impose : comment se fait-il que le sujet, qui maudissait « cet arrêt à la verticale »⁸⁹, finit par souhaiter la présence de tels arrêts, jusqu'à en créer, dans *Paroi* ? « S'il n'y a pas de bord / Tu en fais pour te dire // Que tu es arrêté »⁹⁰. Comme si l'absence de frontières était une menace à l'intégrité même du poète. Serait-ce par peur de ce qui se trouve au-delà ? Pour s'assurer d'une certaine sécurité ? Pour durer ? Peut-être pour toutes ces raisons :

L'ambivalence d'une image cloisonnante comme celle de la paroi tend toujours, à la fois, à séparer, à limiter, à fermer mais aussi offre l'avantage de protéger, d'enclorre intimement l'être [...]. Ces ambivalences sont très fortement marquées dans la poésie de Guillevic : il y a une constante oscillation entre « la peur d'un monde sans limites autour de nous » et l'irrépressible besoin lorsqu'on est dans un refuge quelconque « de creuser un tunnel » pour s'en sortir. De sorte que l'on ne se sent bien nulle part : trop d'espace étouffe autant que trop peu d'espace.⁹¹

⁸⁷ Guillevic, *Vivre en poésie ou L'épopée du réel*, op. cit., p. 154.

⁸⁸ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, op. cit., p. 59.

⁸⁹ J. Pierrot, op. cit., p. 167-168

⁹⁰ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, op. cit., p. 31.

⁹¹ M. Benoît, Guillevic : une géométrie obsessionnelle. *Études littéraires*, vol. 5, n° 2, 1972, p. 303.
<http://id.erudit.org/iderudit/500240ar>, consulté le 7 janvier 2017.

Alors pourquoi et comment la paroi qui, dans les premiers recueils de Guillevic, est perçue comme une frontière contre laquelle on bute, et qui empêche de voir au-delà, devient-elle garante de l'intégrité, de la force et de la longévité du poète ? La réponse se trouve en partie dans la figure du mur qui est devenue bénéfique dans *Sphère*, car c'est ce sur quoi, et grâce à quoi, le poète écrit. Pour bien comprendre comment le poète trouve sa résilience à même son problème initial, ou comment « [l]'opposition devient harmonie, participation presque »⁹², nous proposons d'abord une brève analyse du thème de la paroi, récurrent dans l'œuvre de Guillevic, qui est ici élu et fait l'objet d'un recueil à lui seul. Ce thème, qui prend parfois des allures d'obsession, nous permettra de poser les bases de notre analyse. Ensuite, nous nous attacherons à mettre en lumière ce changement qui passe par une transformation du sujet lui-même, car il semble bien qu'un monde sans parois serait une menace à son ancrage dans le réel, voire à son existence. Puis, nous analyserons la dimension dialogique qui caractérise le recueil. Nous nous attacherons plus particulièrement aux occurrences du pronom personnel « tu » qui agit souvent comme un alter ego poétique du sujet. Nous observerons également comment le voir et le savoir sont inextricablement liés au principe de la paroi et comment la création de parois permet de repousser les limites du savoir accessible au poète. Nous tenterons de comprendre comment le principe de la paroi poétise l'expérience du réel, ou comment la paroi devient essentielle à la poétique de Guillevic, grâce à la notion de *paroi-poétique*. Enfin, nous tenterons de comprendre comment tout ce processus de création de parois nous mène à la question de la quatrième dimension.

⁹² *Ibid.* p. 306.

Guillevic s'est toujours intéressé aux choses, au réel, et il s'est aussi interrogé sur la sensation d'exclusion que le monde lui renvoyait. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la posture du sujet a beaucoup évolué, et cela apparaît de manière encore plus évidente à la lecture de *Paroi*. Pour cause, c'est la rencontre consciente avec la paroi, révélée par l'expérience d'écriture sur le mur dans la partie « Je t'écris » de *Sphère*, qui amorce et provoque ce changement, et cela aura des conséquences sur l'ensemble de l'œuvre de Guillevic. L'une des sources de la frustration et de la peur qui étaient omniprésentes dans *Terraqué* venait du fait que le sujet butait sur une chose qu'il ne voyait pas, sur laquelle sa main n'avait pas de prise et qui apparaissait comme la limite du représentable. Cette expérience de la limite, le sujet la nommait à tâtons : le silence, le vide, un refus, un mur, etc. Désormais, le poète a trouvé un nom pour en parler et lui parler : « paroi ». Certes, il y a quelques occurrences de ce mot dans *Terraqué* et dans *Sphère*, mais elles sont moins significatives. Bien sûr, le signifié est resté le même : l'expérience de toute limite. Mais le signifiant et le référent étaient plus variables pour nommer ce qui ne semblait pouvoir l'être.

Poursuivons avec une question très simple : qu'est-ce qu'une paroi ? Ou plus précisément, pourquoi le poète est-il passé du mot « mur » à celui de « paroi » ? Ces deux mots peuvent être utilisés comme des synonymes dans le langage courant, mais quand le poète utilise le premier, il renvoie le plus souvent à une construction humaine. Quant au second, il renvoie plutôt à la limite intangible contre laquelle bute le voir et le savoir du sujet. Le mot « paroi », tel que l'entend Guillevic, est donc plus englobant que l'usage commun qu'on en fait : il l'utilise pour désigner tantôt une chose concrète, tantôt une frontière intangible. Le mot « paroi » présente également l'avantage de pouvoir référer à des objets courbés (parois d'un récipient, ou,

par exemple, d'une sphère), tandis que le mot « mur » réfère le plus souvent à une construction verticale : « [v]ient un moment où le MUR devient PAROI : on n'est plus devant un obstacle qui bouche un accès quelconque, on est maintenant installé au milieu d'un espace entouré par une muraille »⁹³. Si le sujet est maintenant « entouré », cela suppose que la forme de la « muraille » est circulaire. Bien que le « mur » soit devenu « paroi », celui-là reste tout de même très présent dans l'imagerie que le poète développe pour référer au principe de la paroi.

Le fait de consacrer un recueil entier au thème de la paroi n'est pas anodin, car si Guillevic a pu résumer en un mot le problème initial de l'exclusion, la solution n'est toutefois pas univoque. À défaut de pouvoir se faire une représentation stable de la paroi, le poète tente de l'incarner dans l'écriture de ce recueil, en la décrivant sous diverses figures, en multipliant sur elle les affirmations, les négations, les hypothèses, les questions, les exclamations et en l'imaginant dans de nombreux aspects de l'existence. En effet, la paroi est d'une nature bien particulière, elle n'est pas simplement là, comme un mur, ou un roc. Elle apparaît comme *la* chose absolue « du domaine »⁹⁴ guillevicien. Elle *est*. Sans être visible, ni tangible ; elle altère et requiert le poème et le poète. Elle est insaisissable par le regard, mouvante et elle se démultiplie : « En permanence / Elle se déguise, // Essaie de faire / Qu'on ne la voie jamais [...] Déguisée, c'est partout / Que nous la trouverons [...] Impalpable, implacable, / Elle sera même // Entre ton rêve et toi / Entre tes camarades et toi [...] »⁹⁵. Cependant, la caractéristique de la paroi qui nous apparaît fondamentale, c'est qu'elle semble être à la source même de la

⁹³ *Ibid.* p. 301.

⁹⁴ Guillevic, *Du domaine, Euclidiennes*, *op. cit.*

⁹⁵ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 80- 81.

configuration de l'espace et du temps de l'expérience humaine, en l'occurrence ce que Guillevic appelait « vivre en poésie ». Si tel est le cas, il est donc évident qu'elle joue un rôle fondamental dans la formation, puis la transformation du sujet, et ce depuis *Terraqué*.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le thème de la paroi se décline en de nombreuses figures concrètes telles que le mur, le muret, la muraille, etc. Ces figures peuvent avoir des aspects tantôt positifs tantôt négatifs. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement, ce sont les figures immatérielles associées à la paroi, soit les termes et expressions qui, dans le langage courant, ne renvoient pas nécessairement à l'idée de « paroi », par exemple : la frontière, le vide, le noir, le temps, l'horizon, le silence, etc. Ces figures peuvent elles aussi avoir des aspects à la fois positifs et négatifs. Du mur, on peut ainsi passer au silence, tantôt oppressant, tantôt complice, telle une sorte d'enceinte invisible protégeant le poète de la dissolution dans le néant. Le poète fait donc appel à une variété de figures pour tenter de représenter la paroi, ou plus précisément pour (se) représenter (dans) son rapport à la paroi, puisqu'il ne peut pas directement la voir : « Apparemment comme si / Soudain plus de paroi. // Et pourtant je vois / Et je ne vois pas »⁹⁶. Ainsi, le poète cherche à voir la paroi, ou plutôt à l'entrevoir un instant, ne serait-ce qu'en l'imaginant. Mais celle-ci résiste à toute forme de représentation :

Mais l'imaginer, / Se la représenter, / Hypothétiquement, // C'est aussi bien / Peut-être un piège. // Car l'image nous habitue, / Nous déprend de notre méfiance [...] N'essayons

⁹⁶ *Ibid.* p. 101.

donc pas / de la représenter, // Si nous n'y sommes / Pas obligés. // - Mais c'est / Que justement [...] ⁹⁷

Malgré tout, le poète persiste à lui chercher une forme, une matière, mais pourquoi persister si cela est vain ? « Encore une fois, / Je me sers du même procédé ; [...] Je figure, je projette, / Je visualise, je spatialise. // J'imagine des choses / Qui se situent dans un espace, / Qui en occupent une partie. // Je me fabrique des anecdotes, / Je romance ma vie » ⁹⁸. Ainsi, pour Guillevic, employer l'image, c'est fictionnaliser l'expérience du réel et altérer le regard attentif que l'on pose sur lui. Multiplier les images de la paroi, serait, en un sens, démontrer qu'aucune d'entre elles n'est valable pour la représenter. La suite des métaphores qui parsèment le recueil en vient à discréditer l'idée même de l'image de la paroi, ou de la définition qu'on pourrait en proposer. Dans l'univers guillevicien, et plus particulièrement dans *Paroi*, l'image n'est pas seulement un artifice, c'est surtout une voie sans issue. Par ailleurs, Guillevic a affirmé à plusieurs reprises qu'il n'utilisait pas la métaphore, qu'il jugeait mensongère, et qu'il considérait comme un ornement rhétorique. Le poète leur préférerait la comparaison, afin qu'il n'y ait pas fusion entre les mots et que chacun soit considéré dans son entièreté :

Le refus de la métaphore chère aux baroques et aux surréalistes, trouve là sa raison la plus profonde. Elle est figure de fusion, opposée à la comparaison qui maintient les distances. Il n'y a, chez Guillevic, d'accord possible que dans l'écart. L'indifférenciation première, mythique, celle de la « vie unitive » que serait l'enfance, le poète la perçoit comme une autre forme de la mort. ⁹⁹

⁹⁷ *Ibid.* p. 85.

⁹⁸ *Ibid.* p. 121-122.

⁹⁹ S. Gaubert, « Préface », *op. cit.*, p. 13.

À la lecture de *Paroi*, on a tout de même l'impression que le poète multiplie les métaphores, mais il n'en est rien à ses yeux. Par exemple, les figures immatérielles – telles que le noir ou le silence – qui semblent représenter la paroi, par une métaphore, en sont plutôt des propriétés. Frontière irreprésentable et irréductible de toute expérience humaine, la paroi enclot et produit toutes les expériences accessibles à l'homme ; c'est-à-dire qu'elle délimite l'espace de la signification de celui du néant. En fait, ces figures apparaissent plutôt comme des jeux de langage auxquels s'adonne le poète en quête de sa langue. Ainsi, la diversité des expériences de la paroi suscite la diversité de la parole du poète :

Auscultée de tous les côtés, rêvée de toutes les couleurs, imaginée de mille et une façons, la paroi est en constante mutation. On pourrait dire avec Jean Tortel qu'il y a là « une parole sans cesse redite, sans cesse approchée, sans cesse recouverte par elle-même [...] comme une espèce de végétal qu'il faut tailler »¹⁰⁰.

La recherche du poète tendue vers le dehors du monde bute contre la paroi et revient vers lui pour s'intérioriser. La parole, intérieure, s'extériorise puis revient sur elle-même, à la manière du cercle, elle se renouvelle sans cesse, doit se reprendre, notamment par des ellipses et ainsi adopte une multitude de postures dans sa langue et en retravaillant en approfondissant des thèmes, des techniques, en les reprenant tout au long de son œuvre. Et c'est le cas du thème de la paroi. Par ailleurs, on peut comparer cette multiplicité des expériences que fait Guillevic du thème de la paroi à la technique de la peinture cubiste. Par exemple, le travail de Cézanne l'a fortement marqué. Cela lui a permis non seulement de déployer les différentes facettes du thème

¹⁰⁰ M. Benoît, *op. cit.*, p. 301.. Monique Benoît cite ici Jean Tortel, *Guillevic*, Paris, Seghers, 1971 [1954] p. 43.

de la paroi, mais également de former sa poétique. En (s') interrogeant (sur) l'existence de la paroi, dans l'espace et le temps, ainsi que sur son invisibilité, de laquelle provient son illisibilité, le sujet poétique s'essaie à différentes postures face à la paroi, et cela aura pour conséquence directe de modifier son ancrage dans le monde :

Guillevic emploie une méthode similaire dans *Inclus*, *Paroi* et *Art poétique*, où la multiplicité d'expériences, les diverses facettes ou différents angles ou dimension d'un thème, sont discernés avec précision [...] la méthode est singulièrement percutante, et révélatrice d'un esprit aux horizons agrandis par la connaissance de la peinture [...]. La matière comme sujet, la peinture comme sujet [...] a des échos chez Guillevic dans ses poèmes où la poésie, et même la poésie en train de se faire, est sujet.¹⁰¹

Dans ce sens, nous pensons, à l'instar de Guillevic, que la paroi ne peut être représentée par une métaphore ; elle serait peut-être même une anti-métaphore par excellence. De par sa nature invisible et intangible, elle se situe à la frontière de ce que le savoir des hommes peut expliquer, car elle est cette frontière même : « [...] À la paroi, j'y crois, / Par force. // Ce n'est pas allégorie, / Ce n'est pas métaphore, / C'est réalité... »¹⁰². À tel point que la synthèse des expériences de la paroi par le sujet prend un caractère métaphysique.

Si le poète ne peut ni l'illustrer ni la définir au-delà du nom « paroi », il lui arrive de comparer l'expérience qu'il en fait aux figures géométriques du cercle et de la sphère. Comme

¹⁰¹ M. Smith, « De l'instant cézannien à l'instant guillevicien », dans Michael Brophy et Bernard Fournier (dir.), *Guillevic maintenant*, Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 2009, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 379.

¹⁰² Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, op. cit., p. 84.

nous l'avons vu dans la partie « Je t'écris » de *Sphère*, le sujet avait déjà effectué des rapprochements entre la paroi et l'idée du cercle, ou à tout le moins de la courbe : « Le plus souvent le mur est droit, / Mais je crois qu'il s'incurve »¹⁰³. Ce type de figure permet au sujet d'évoquer le caractère englobant de la paroi, ainsi que la fonction réflexive du langage sur la pensée du sujet. Car la paroi a effectivement des propriétés dialogiques et réflexives. C'est notamment par les jeux de langage qu'il développe dans le recueil (interrogations, hypothèses, négations, exclamations, etc.) que le sujet exploitera ces caractéristiques de la paroi, ce qui le mènera à se représenter lui-même dans son rapport à la paroi. Ainsi, le travail d'enquête sur la paroi, sur et avec les mots, en est également un sur lui-même, pour se former connaître en tant que sujet et pour développer sa connaissance du monde. La multiplicité des emplois du pronom réfléchi « se » est l'indice le plus important de la validité de cette hypothèse ; c'est-à-dire qu'en explorant les diverses figures par lesquelles il peut (s') imaginer la paroi, le poète construit sa pensée, sa conscience, et par le fait même il se construit comme sujet. Ce processus d'exploration « circulaire » – du sujet vers la paroi, puis vers le sujet, et ainsi de suite – ne vise pas à trouver une image, ou une définition, ultime qui représenterait la paroi, mais plutôt à *se* trouver en tant que sujet poétique. Dans cette équation, le problème et la solution se rejoignent comme les arcs d'un cercle, car : la paroi demeure « la question fondamentale qui occupe toute une vie (40), peut-être aussi le « terminus » (35) »¹⁰⁴. En d'autres termes, la réponse se trouve dans la capacité même du poète à (s') interroger (sur) la paroi. D'où l'importance du dialogue,

¹⁰³ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁴ C. Chemali, *op. cit.*, p. 331.

de l'interrogation et de la réflexivité. Le mode de pensée circulaire, circonscrit par cette « muraille » qui entoure le sujet, est sa voie d'accès vers la lucidité.

Dans un autre ordre d'idées, la paroi nous rappelle l'*horizon* que Michel Collot présente dans quelques-uns de ses ouvrages¹⁰⁵. Tout comme la paroi, l'*horizon* est l'irreprésentable délimitant le domaine de l'expérience d'un sujet : « Intimement lié au point de vue d'un sujet, l'horizon manifeste exemplairement le lien qui unit le dedans et le dehors ; la redéfinition de la conscience comme « être au monde » [...] »¹⁰⁶. Cependant, l'horizon et la paroi diffèrent dans leurs caractéristiques intrinsèques. Le premier est invisible et intangible ; c'est l'espace et le temps qui toujours échappent à l'*ici-maintenant* de l'homme. La seconde est aussi invisible, mais elle est potentiellement tangible, car le poète peut la matérialiser par son écriture : « L'horizon / Accuse les torts / Et donne peu les avantages / De la paroi. // Puisqu'on ne peut s'y adosser, Qu'il fuit toujours [...] »¹⁰⁷. Notre comparaison entre l'« horizon » et la « paroi » nous permet de mettre en évidence une caractéristique particulièrement bénéfique de la paroi. Celle-ci est bien une frontière intangible, mais elle se révèle aussi comme un appui dont le silence suscite et requiert la parole du poète, et en reçoit l'écriture. D'ailleurs, le lien entre le sujet, la paroi et l'écriture apparaît de plus en plus souvent, par exemple lorsque le poète compare la paroi à une feuille de papier en parlant de son recto et de son verso : « Donc il y a / Recto, verso, / Si la paroi n'est pas // La fin de quelque chose / Qui a contours [...] De toute

¹⁰⁵ M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 8.

¹⁰⁷ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, op. cit., p. 36.

façon, / Masse ou pas masse derrière, // Pour nous, c'est paroi »¹⁰⁸. Voilà un autre des aspects importants de la paroi qui nous permettra de mettre en évidence sa fonction quant au geste d'écrire du poète. Cependant, c'est vers la fin du recueil que ce lien apparaît de manière plus évidente.

2.2 « Je » suis toi, ou moi : réflexivité de la paroi

Nous venons de voir que le poète explore les différentes facettes du thème de la paroi, pour en venir à une constatation importante : la paroi n'est plus une simple limite entre le sujet et les choses, elle assure surtout un lien de réciprocité entre le sujet et son écriture. Dès les premiers poèmes du recueil, le poète établit clairement ce lien dans l'un des poèmes intitulés « Lettre » où le sujet écrit à propos de « cette frontière / Dont tu sais l'importance »¹⁰⁹. *Paroi* se parcourt comme un « domaine »¹¹⁰ où l'interrogation permet au sujet poétique de s'essayer à diverses postures énonciatives. Tantôt il s'inscrit dans son énonciation par le « je », le « tu », le « nous », ou le « vous » ; tantôt il réaffirme la distance qui le sépare de toute chose et s'efface de son énonciation en ayant recourt à des formules impersonnelles telles que « Il faut », « Il y a », ainsi qu'à la construction infinitive. Par apparent souci d'objectivité, le sujet adopte souvent un ton « scientifique », pour émettre ses hypothèses ou pour convaincre des résultats de ses observations : « Il faut peut-être / Essayer autre chose : // Essayer / D'être la question / Qui

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 68.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 62.

¹¹⁰ Guillevic, *Du domaine, Euclidiennes*, op. cit.

s'accepte indemne de réponse. // Essayer / De donner à la question même / L'accueil qui serait fait à la réponse »¹¹¹. Mais ce souci de précision et d'objectivité est également une forme de paroi entre le poète et le réel ; c'est-à-dire qu'en utilisant la forme impersonnelle et la construction infinitive, le poète se maintenant à distance de la chose dont il parle, la paroi en l'occurrence. Or, le poète cherche à entrer en lien avec cette dernière. L'une des techniques privilégiées par le sujet sera celle d'interroger directement la paroi, en la tutoyant, afin d'entrer en relation avec elle : « Alors, j'essaie / De lui parler directement : // Dis-moi, / Tu es toujours debout, / Toujours là ? // Tu attends quoi ? »¹¹² Ce qui est notamment intéressant dans ce poème, c'est que le sujet met en scène et rapporte sa propre parole comme acte ; dans ce sens, le parler est un faire. Ce procédé effectue une mise à distance qui lui permet non seulement de mieux voir sa parole, mais surtout de mieux *se voir* dans sans parole. Mais la posture interrogative du sujet ne lui confèrera aucun ascendant sur la paroi, car l'interrogation prend rapidement un caractère dialogique. Comme si le sujet cherchait à constamment renégocier son rapport avec la paroi :

Cette conversation fictive lui permet de progresser dans son raisonnement et d'arriver à mieux poser la question (voir *Paroi*, p. 98). Cela lui permet également d'accepter de ne pas recevoir de réponse : « Qu'est-ce que savoir cela / Peut changer à ma vie ? » (voir *Paroi*, p. 99) Pourtant le poète ne peut tolérer cette condition, quelque chose le pousse « à rechercher le vrai » (voir *Paroi*, p. 100)¹¹³.

¹¹¹ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 34.

¹¹² *Ibid.* p. 44.

¹¹³ C. Chemali, *op. cit.*, p. 325.

Guillevic était certes un poète des choses, mais il faut comprendre que ce qui l'intéressait le plus, ce n'était pas seulement les choses en elles-mêmes, mais le rapport qu'il pouvait établir avec elles, et entre elles – il en va de même avec la paroi.

En effet, l'écriture permet au sujet d'entretenir un dialogue avec sa propre pensée : en projetant un « tu » (un alter ego poétique) sur le réel, il forme sa pensée, il se forme en tant que poète, et ainsi crée son propre savoir : « Tu ne sais même pas / Si l'existence incontestable, / En tout cas l'obsession de la paroi, // Est pour toi un mal / Plutôt qu'un bien. // Si tu vivrais / Sans cette paroi »¹¹⁴. L'axe dialogique autour duquel s'articule l'interrogation d'une manière qui peut paraître aléatoire est en fait « [...] une conversation où des bribes se seraient perdues et dont les traces sont souvent des connecteurs logiques [...] »¹¹⁵. C'est effectivement le caractère dialogique de son interrogation qui permet au sujet de progresser dans sa pensée et de se définir. Ainsi, il devient lui-même la réponse à son interrogation, par un jeu de dialogue interrogatif, à caractère réflexif : « Parfois certaines choses / Faisaient office de paroi [...] Essayer le dialogue [...] Mais toujours le soupçon venait / Que la paroi, la vraie paroi, / Était ailleurs »¹¹⁶.

L'interrogation dans *Paroi* se fait tantôt de manière directe (au « tu »), tantôt de manière indirecte (hypothèse, déduction logique). Souvent, elle prend la forme d'une hypothèse (sous la forme « si » et conditionnel présent) dont la conséquence est gommée par une ellipse : « Et si

¹¹⁴ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, op. cit., p. 38- 39.

¹¹⁵ C. Chemali, op. cit., p. 325.

¹¹⁶ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, op. cit., p. 37.

nous étions, nous / Pour d'autres la paroi ? // Pour d'autres créatures / Dont nous ne savons rien »¹¹⁷. Ou alors : « Et si un jour le flasque / Avait gagné le mur ? // Tu vas par habitude / Pour cogner sur lui, // Et voilà que te caressent / Comme des mains [...] »¹¹⁸. Souvent le poète tire des conclusions à partir de ses propres interrogations restées sans réponse : « De toute façon, / Il y a des corps ici, / À rencontrer, à explorer. // Alors, présence ou non / De la paroi, // Qu'est-ce que ça fait / Puisqu'avec eux / On peut toucher la source ? »¹¹⁹ Ce type de discours donne un caractère de recherche scientifique à l'investigation que mène le poète dont le but est d'obtenir, et surtout de maintenir, un savoir, sans quoi le sujet reviendrait à la case départ : « Si tu cédaï, // Tu en reviendrais / Toujours à l'armoire, / À son chêne et – // Ne recommence pas »¹²⁰.

Que ce soit par une lettre en bonne et due forme, ou par des marques de discours rapporté, ou alors un ton rappelant celui de la confidence, le sujet poétique use de différents stratagèmes pour parler de la paroi et entrer en relation avec elle. Les deux premiers poèmes du recueil en sont un bon exemple. Ceux-ci portent le même titre, « Lettre »¹²¹, et sont de ce fait mis en relief par rapport à la suite des courts poèmes (sans titre) qui constituent le corps principal de *Paroi*. Ces deux poèmes renseignent autant le poète que le lecteur sur l'expérience poétique à laquelle invite le recueil – soit la conscience du geste d'écriture. Par ailleurs, le fait de titrer un poème n'est pas anodin chez Guillevic ; rappelons que la présence ou l'absence de titre est l'une des

¹¹⁷ *Ibid.* p. 50.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 27.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 60.

¹²⁰ *Ibid.* p. 282.

¹²¹ *Ibid.* p. 21-25.

principales différences entre les parties « Choses » et « Conscience » que nous avons vues au chapitre un. Cela est également significatif dans *Paroi* où le sujet explore à tâtons, où les types de discours sont diversifiés. Chaque petit poème de *Paroi* est une unité poétique autonome ; réunis, ces petits poèmes forment une plus grande unité, celle du recueil, que certains ont qualifié de « livre-poème ». Ainsi, les poèmes « Lettre » sont mis en relief par rapport au recueil. Leur titre établit déjà le caractère dialogique de l'écriture, car le sujet s'adresse à un « tu »¹²² – un alter ego poétique – et le ton y est clairement celui de la confidence, voire de l'aveu. Dès le début, le sujet avance un paradoxe fondamental et constitutif de sa relation avec la paroi. Le besoin d'en parler est corrélatif de l'ignorance même de ce dont il parle :

Je dois te dire, / Bien qu'il m'en coûte / Que tu saches : // Quand je suis seul, / Je parle
* Ne me demande pas / Ce que je dis : // Peut-être je te le dirais / Si je savais. // Mais si
je le savais, / Je n'aurais plus sans doute / Ce besoin de parler¹²³.

Dans ce poème, le geste de parler peut être entendu au sens littéral, ou alors comme une manière d'écrire du sujet poétique, car ce dernier cherche le dialogue dans l'écriture. La pensée du poète se forme dans le dialogue, au contact d'une altérité qu'il recherche même lorsqu'il est seul. Ce qui semblait être un dialogue est en fait « un très étrange monologue voué exclusivement à l'obsession de la paroi »¹²⁴ :

¹²² Le «tu» des *Lettres* peut être interprété de différentes manières : tantôt la paroi, une femme, ou alors le dédoublement du sujet poétique.

¹²³ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁴ M. Benoît, *op. cit.*, p. 302.

[Le monologue] doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété du dialogue, structure fondamentale. Le « monologue » est un dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur », entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur est néanmoins présent [...] Parfois aussi le moi écouteur intervient par une objection, une question, un doute, une insulte. La forme linguistique que prend cette intervention diffère selon les idiomes, mais c'est toujours une forme « personnelle ».¹²⁵

La parole et l'écriture deviennent une recherche en eux-mêmes, car « [l]e grand secret est là : la pensée se fait dans la bouche »¹²⁶. Le deuxième poème intitulé « Lettre » suit immédiatement le premier, il en est une version synthétisée :

Ainsi, je t'aurai dit quand même / Que lorsque je suis seul et que je parle, / Il est question de la paroi. // Alors, probablement / Que je serai forcé / De t'en parler encore. // Pour le moment, j'arrive / À ne pas parler. // Je suis ailleurs en moi / Où le calme est puissant.¹²⁷

Le premier élément significatif de ces deux poèmes est la répétition, ou plutôt la reprise, qu'effectue le sujet, comme si l'écriture du deuxième poème lui permettait de revenir sur sa pensée pour l'affiner – à l'instar des trois parties que nous avons analysées dans *Terraqué* et dans *Sphère*. D'entrée de jeu, le sujet poétique cherche à simplifier le rapport problématique qu'il entretient avec la paroi. Le deuxième élément qui retient notre attention est que la différence significative entre ces deux poèmes ne se trouve pas seulement dans la forme plus

¹²⁵ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, 1966 et 1974, p. 85-86.

¹²⁶ T. Tzara, Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer, lu à la galerie Povolozy, à Paris, le 9 décembre 1920, paru dans *La Vie des lettres*, n°4, 1921, p. 3. <http://zeteojournal.com/wp-content/uploads/2016/03/Tristan-Tzara-Dada-manifeste-sur-lamour-faible-et-lamour-amer.pdf>, consulté le 21 décembre 2016.

¹²⁷ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, op. cit., p. 25.

ramassée de « Lettre » (2)¹²⁸, mais surtout dans sa dernière strophe, là où le poète affirme arriver à ne pas parler. Le troisième élément qui nous paraît très important dans cet extrait est l’ancrage du sujet dans sa situation énonciative. D’abord, la situation temporelle du sujet se modifie de manière significative : dans « Lettre » (1)¹²⁹ le « je » est ancré dans le présent de l’indicatif qui semble référer à une situation non singulière, un présent général, répétitif et non déictique. Alors que dans « Lettre » (2)¹³⁰ le sujet se projette à la fois dans le futur, grâce au futur antérieur de l’indicatif « je t’aurai dit », ainsi que dans un présent de l’indicatif qui réfère à la situation énonciative du poème par l’usage de l’expression déictique temporelle « pour le moment ». Cela nous semble indiquer que le sujet est alors en prise directe avec sa propre parole. Enfin, le dernier élément significatif qui retient notre attention, c’est que le lien entre la paroi et la parole du sujet est clairement posé ; c’est-à-dire que la relation intersubjective, entre l’instance du « je » et celle du « tu » est posée comme fondamentale et nécessaire. Et bien que l’altérité ne soit pas toujours représentée par la paroi, cette dernière est soit ce dont le poète parle, soit l’instance à laquelle il s’adresse directement.

Pour le poète, l’un des avantages de l’usage du dialogue est de pouvoir interroger directement la paroi, ou de s’interroger lui-même, lorsque le « tu » apparaît comme un dédoublement du « je » – son « alter-ego poétique » : « Te parler, / C’est toute une erreur / Tu n’existes pas [...] Tu n’es pas de ces êtres que l’on peut tutoyer. // (Faudra-t-il étudier / Les lois

¹²⁸ *Ibid.* p. 25.

¹²⁹ *Ibid.* p. 21-24.

¹³⁰ *Ibid.* p. 25.

du tutoiement ?) »¹³¹. Dans cet extrait, le poète affirme que de parler à la paroi est une erreur, car celle-ci n'existe pas, mais l'énonciation contredit l'énoncé puisque que le sujet tutoie la paroi pour lui dire qu'elle n'existe pas. S'il était vraiment convaincu de son inexistence ne devrait-il pas en parler à la troisième personne, soit à la non-personne, surtout dans ce poème ? D'une part, cette contradiction entre les visées de l'énonciation et de l'énoncé présuppose que le doute persiste toujours, et d'autre part que le sujet s'essaie à la performativité de son écriture ; d'un seul geste, en écrivant « tu n'existes pas », il tente de la faire disparaître, mais il la consolide en même temps. C'est dans ce sens que nous supposons que la paroi a une fonction réflexive essentielle à la formation ainsi qu'à l'inscription du sujet poétique dans son énonciation :

Le nivellement de la première personne et de la deuxième personne se produit précisément au point de jonction de deux impossibilités [...] le « tu » a toujours déjà été un « je » en puissance, sans que pourtant le « je » puisse se reconnaître en lui [...] le « tu » est l'indice énonciatif qui prend en charge, par procuration, cette ombre éternellement désirante, inaudible et crucifiée dans son désir. C'est le don en pure perte qui n'a trouvé, en fin de compte, aucun destinataire. Entre mémoire et éclipse, mais ne s'appariant ni à l'un à l'autre, le poème ne peut que garder la trace d'un oubli. Tout se passe alors comme s'il puisait sa source d'énonciation dans une instance placée à égale distance du « je » et du « tu » [...] Instance qui [...] nécessiterait quelque chose comme une quatrième personne du singulier [...] moyen terme réfugié sur une mince ligne de crête, cette instance serait l'opérateur du passage de l'une à l'autre [...].¹³²

Cette quatrième personne du singulier, proposée par Joëlle de Sermet, n'aurait-elle pas des fonctions similaires à la paroi ? Nous supposons de même que l'interrogation qui est adressée au sujet revient vers lui de manière réflexive – c'est dans ces cas que le « tu » apparaît

¹³¹ *Ibid.* p. 51.

¹³² J. de Sermet, *op. cit.*, p. 90.

comme un dédoublement du « je », lorsque la paroi offre sa dernière résistance et qu'elle se retrouve dans la position de la non-personne – pour devenir une introspection qui lui servira à s'ancrer dans le monde par la parole-écriture, car cet ancrage passe d'abord par un ancrage dans son énonciation : « N'amène pas la paroi. / Laisse-la. // Elle viendra toute seule / Ou elle restera // Dans sa paroisse, avec / Tous ses paroissiens, / Et je suis l'un deux [...] »¹³³. En d'autres termes, le sujet projette sa subjectivité dans un « tu » représentant un allocataire impossible dont la parole rebondit sur la paroi pour revenir à son point initial, intacte dans son contenu (signifié), mais transformée dans son contenant (signifiant) :

[L]a destination trouve sa vérité lorsqu'on ne peut plus rien dire à et de la destinataire, si ce n'est le soupçon porté sur une structure d'adresse qui réifie l'autre en signe poétique à l'instant où il l'élit en interlocuteur privilégié [...] Le poème lyrique adressé nous parle de l'erreur d'adresse fondamentale sur laquelle il repose.¹³⁴

C'est cela qui permet au poète de s'ancrer non seulement dans le monde, mais également en lui-même (c'est-à-dire de trouver son centre intérieur). Nous avons vu que le sujet poétique de *Paroi* est en pleine exploration : il (se) représente la paroi sous une multitude de formes et de facettes possibles, un peu à la manière de la peinture cubiste. Cette multitude de figures est fondamentalement liée aux différentes postures qu'adopte le sujet face à ce qu'il voit, ainsi qu'à ce qu'il ne peut voir. En changeant constamment son ancrage énonciatif pour interroger la paroi, et pour s'interroger sur elle, le locuteur se construit comme sujet – sujet poétique actif et non plus passif, comme c'était souvent le cas dans *Terraqué*. La paroi est alors perçue comme

¹³³ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 93.

¹³⁴ J. de Sermet, *op. cit.*, p. 93-94.

l'élément qui provoque la « parole-écriture », qui la permet, la reçoit et même la requiert. En d'autres termes, la paroi est la condition *sine qua non* pour que l'instance du « je » surgisse et écrive sur elle sa lecture du monde, et par conséquent s'inscrire dans le monde. Celle qui, dans *Terraqué*, empêchait le sujet de voir, devient pour lui un mode de lecture du monde, ainsi qu'une manière d'y vivre.

2.3 Pouvoir savoir, au-delà du voir

Parler, nommer les choses, c'est faire signifier le monde à sa façon. Pour savoir le monde, on doit d'abord le voir ; la vision est le premier contact avec le réel, le premier mode d'accès au savoir. Cependant, la littérature, et plus particulièrement la poésie de Guillevic :

[...] est une activité de représentation [...] mais ce qu'elle représente n'est ni le monde réel en sa pure extériorité ni ses propre structures textuelles comme on l'a trop longtemps supposé, croyant qu'elle ne pouvait que se réfléchir elle-même ; elle met plutôt en scène un ensemble de processus perceptivo-cognitifs qui, eux, ont pour objet le monde extérieur, comprenant le corps propre du sujet parlant et percevant, et s'inscrivent en creux dans les formes mêmes de la langue naturelle. Elle donne à voir et à savoir une manière propre de voir et de savoir.¹³⁵

La paroi, c'est aussi la limite du champ visuel du poète, et par extension de sa connaissance du monde. Mais il faut « Savoir / Que la vision / N'est pas la vue, // Même si la vue débouche / Sur la vision. // Mais la vue sans vision / Est notre point d'encrage. // Simplement,

¹³⁵ P. Ouellet, *Voir et savoir : La perception des univers du discours*, Candiac, Les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, p. 180.

/ Voir »¹³⁶. Toutefois, si la paroi limite la portée du regard que le poète pose sur le monde, elle agit, encore une fois, comme un outil réflexif ; c'est-à-dire qu'elle *re-tourne* le regard du sujet vers lui-même et lui impose de se recueillir et de rejoindre ses profondeurs : « Le constat du non savoir par rapport à la paroi laisse place à un savoir possible du locuteur sur lui-même, savoir qui conditionne le sujet à venir : “nous serons / Ce que nous savons que nous sommes” »¹³⁷. En inversant ainsi le regard du poète, la paroi dévoile à ce dernier la profondeur qu'il porte en lui-même, comme il le pressentait déjà dans *Terraqué* : « C'est la distance à l'intérieur / Qui perd mesure, // Jusqu'à l'immense »¹³⁸. Le vertige n'est pas seulement à l'extérieur, il est aussi à l'intérieur, et c'est dans ce sens que le poète doit se faire paroi en lui-même, pour ne pas sombrer dans cet infini qu'il porte également en lui. Le néant, c'est ce qui est au-delà de la paroi : « La peur d'un monde sans limites recouvre la peur d'un néant derrière la paroi [...] »¹³⁹. C'est aussi ce qui n'a pas encore pris forme, ce sur quoi la signification n'a pas de prise, là où le langage ne tient pas, où il se dissout ; d'où cette peur viscérale du poète « de devenir nuage »¹⁴⁰. C'est aussi la limite temporelle de l'homme – la promesse de sa mort. En effet, le « contraste entre la temporalité humaine, instable et divisée, et le présent sans futur ni passé de Dieu »¹⁴¹ pèse

¹³⁶ Guillevic, *Inclus*, *op. cit.*, p. 113.

¹³⁷ I. Chol, « Guillevic et la “question de la paroi” », dans Laurence Bougault (dir.), *Eugène Guillevic et la langue*, Rennes, Calliopées, 2007, p.107, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01292868/document>, consulté le 29 décembre 2016.

¹³⁸ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 69.

¹³⁹ M. Benoît, *op. cit.*, p. 304.

¹⁴⁰ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁴¹ L. Bourassa, « Délimiter le présent », dans Paul Perron, Pascal Michelucci, Sergio Villani (dir.) *Lectures de Guillevic: approches critiques*, Actes d'un colloque international tenu à Toronto en mai 2001, Legas, coll. « Literary criticism series », 2002, p. 190.

comme une menace sur l'existence de l'homme qu'elle fait paraître insignifiante et dont l'ancrage dans le monde semble impossible. Conjointement à cette peur de l'infini et de l'éternel, se trouve aussi le désir de découvrir « [u]n espace que rien / Ne découpe en morceaux »¹⁴². Mais qu'est-ce qui découpe le monde en morceaux si ce n'est le regard d'un sujet parlant qui trouve son aboutissement dans le langage : « [...] la subjectivité langagière [est] comme une particularité définitoire du langage, celle même qui permet au locuteur de devenir *sujet* et d'utiliser la langue »¹⁴³. Ainsi, la paroi qui est la frontière ultime du voir n'est pas obligatoirement celle du savoir, car elle suscite un autre geste : du voir on passe au faire, de l'œil, à la main. Le poète a d'abord appris à découvrir le monde par le regard qu'il posait sur le réel ; il réalisera que sa main, en écrivant, lui permettra d'enrichir son expérience du monde et d'en tirer un savoir d'une autre nature : « J'ai l'habitude / De me considérer // Comme vivant avec les racines, / Principalement celles des chênes. // Comme elles / Je creuse dans le noir // Et j'en ramène de quoi / Offrir du travail // À la lumière »¹⁴⁴. Les racines du poète sont les mots, les poèmes, que Guillevic aimait aussi comparer au pic du carrier, grâce auxquels il creuse dans le noir et en ramène un savoir.

Bien que la paroi ne soit pas expérimentable par le regard – ni par aucun des cinq sens – le poète réussit à l'incarner par l'écriture poétique. C'est par le langage que le poète expérimente

¹⁴² Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴³ R. Balatchi, «Les déictiques – Des subjectivèmes ?», *Écho des études romanes*, Vol. 1, no. 2, 2005, http://www.eer.cz/files/eer_I-2-02-balatchi.pdf, consulté le 21 décembre 2016, p. 24.

¹⁴⁴ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 154.

et, de ce fait, repousse la limite ultime où il devient presque possible d'effleurer l'invisible, l'intangible et l'illisible : en un mot la paroi. Ainsi, le principe de la paroi se fonde sur un paradoxe tout à fait intéressant. La paroi empêche de voir, alors qu'elle est elle-même invisible : « À la paroi, j'y crois, / Par force. // Ce n'est pas allégorie, / Ce n'est pas métaphore, / C'est réalité »¹⁴⁵. La question de la croyance est très importante, car en limitant la portée du regard, et la prise que le poète peut avoir sur le monde, elle délimite le champ de l'expérience humaine avec tout ce que cela implique (espace, temps ; choses, conscience, écriture, etc.). Mais ce qu'on peut surtout comprendre par l'affirmation de cette « croyance », c'est que, malgré son « absence-présence », le sujet sait qu'elle est là, partout, fondamentale et englobante. Ainsi, en acceptant l'invisibilité de la paroi, le poète accède à un nouveau type de savoir, au-delà du voir.

Écrire nécessite une certaine mise à distance, ainsi que la création d'un lien privilégié entre le monde et un sujet, cela est plus vrai dans cette œuvre de Guillevic que dans toute autre. Écrire suppose une frontière, donc, mais celle-ci ne fait pas que séparer le poète des choses et des autres (notamment des lecteurs), elle est aussi ce qui le relie, à la fois aux choses et aux autres. Ainsi perçue, et comprise, la paroi est bien réelle malgré son caractère invisible ; elle s'incarne dans un recueil de poésie tout en modulant le silence qu'elle impose et compose : « Souvenir pourtant / De moments heureux avec la paroi // Du fait sans doute / Qu'elle est frontière du silence »¹⁴⁶. C'est-à-dire que, sur l'un des versants de la paroi, on retrouve le langage, en l'occurrence poétique, et sur l'autre le silence. Deux antagonistes qui sont bel et

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 84.

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 75.

bien séparés, mais dont les racines sont liées. Le regard étant insuffisant au poète pour lui donner accès aux choses, la main doit prendre le relais du voir ; c'est par elle que le sujet concrétise la relation intangible qu'il entretient avec la paroi, dans l'écriture du poème :

Car il s'agit de tout / Rendre concret, palpable, // Même ce qui ne l'est pas, / Ne pourra pas / L'être, sans doute, / Ailleurs. // - À quoi bon le poème / Si ce n'est // Pour avoir quelque chose à tenir / Qui tient lui-même // Ce qu'autrement / Rien ne pourrait tenir ? ¹⁴⁷

Enfin, maintenant qu'elle est nommée « paroi », celle-ci deviendra non seulement un signe, mais surtout un principe. D'un côté, elle reste invisible et intangible, mais d'un autre côté, elle rend le monde plus lisible au regard du poète – car elle suscite son travail poétique. Nommer la paroi, c'est dire l'indicible : « Cette paroi, / Toujours dans ma vie, / Alors, / Je la nommais Dieu »¹⁴⁸. Il la « nommait Dieu », à l'imparfait de l'indicatif, car Guillevic ayant adhéré au communisme n'était plus croyant. Dans ce sens, on pourrait supposer que le signifiant « paroi » aurait remplacé le signifiant « Dieu ». Car « la mort de Dieu n'a pas supprimé le questionnement fondamental »¹⁴⁹. Et c'est pourquoi le travail de creusement du poète est essentiel et doit se perpétuer :

Nous irons, nous ferons / Que la paroi recule. Nous occuperons. // Nous aurons plus de vue. / De notre pouvoir nous serons les maîtres / Sur une aire plus large. // De ce qui nous est encore inconnu, / Tout le ne sera plus. // Pas étranger / Tout ce qui l'est encore. // C'est moins de peur / Que nous tremblerons¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Guillevic, *Inclus*, *op. cit.*, p. 225.

¹⁴⁸ C. Chemali, *op. cit.*, p. 330.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 331.

¹⁵⁰ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 126.

2.4 La paroi poétique

2.4.1 Les mots pour savoir : la *paroi-poème*

Le poète se heurte à la paroi à chacune des limites de son expérience du réel. Elle est dans le monde, extérieure au sujet, mais il la porte aussi en lui. Il en est de même avec les mots qui font paroi entre le silence et la parole et qui contiennent également leur part d'inaccessible : « Qu'est-ce qu'il t'arrive ? // Il t'arrive des mots, / Des lambeaux de phrase. // Laisse-toi causer. Écoute-toi / Et fouille, va plus profond. // Regarde au verso des mots, // Démêle cet écheveau. [...] »¹⁵¹. Les mots sont les éléments premiers qui permettent l'accès à l'écriture, au langage. Ils sont à la base de toute expérience du réel. Le poète sait, depuis *Exécutoire*, que « Les mots, / C'est pour savoir [...] Et la peur / Est presque partie »¹⁵². Le poète se rend bien compte que les mots sont ses meilleurs alliés à la fois pour se relier aux choses et pour s'en protéger :

Tel est bien, pour Guillevic, l'art poétique essentiel. Tel est l'acte poétique lui-même. Les mots sont savoir ; par là même ils sont aussi assurance, protection ; et l'homme est, sans eux nu, livré, exposé : aux choses, aux monstres, aux forces mauvaises, en lui et hors de lui, à la double et constante menace de l'en dehors et de l'intériorité¹⁵³.

Les mots se présentent comme des choses au regard du sujet, et comme toutes les autres choses du réel, ils contiennent en eux leur part d'inaccessible :

¹⁵¹ *Ibid.* p. 166.

¹⁵² Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁵³ J. Borel, *op. cit.*, p. 9.

En somme, / Avec les mots, // C'est comme avec les herbes, / Les chemins, les maisons, tout cela / Que tu vois dans la plaine / Et que tu voudrais prendre. // Il faut les laisser faire, / Par eux se laisser faire, // Ne pas les bousculer, les contrarier, / Mais les apprivoiser en se faisant / Soi-même apprivoiser. // Les laisser parler, mais, / Sans qu'ils se méfient, / Leur faire dire plus qu'ils ne veulent, / Qu'ils ne savent, // De façon à recueillir le plus possible / De vieille sève en eux, // De ce que l'usage du temps / A glissé en eux du concret.¹⁵⁴

La distance qui sépare le signifiant du signifié, ainsi que, nécessairement, le mot de la chose, est équivalente à celle qui sépare le sujet du réel, comme l'évoque Jean-Pierre Richard dans son étude sur Guillevic :

L'étrangeté du mot tient sans doute à l'arbitraire de son existence phonétique ; elle naît de la distance qui sépare en lui le signifiant de son signifié. Or, cette distance reproduit dans l'acte de la signification l'« hiatus » caractéristique de toute relation humaine avec le monde. Le langage n'est pas plus adéquat à soi que les objets. Et c'est cette inadéquation, soigneusement entretenue par le poète, devenue consciente [...] qui nous donne à penser le monde¹⁵⁵.

Mais, paradoxalement, c'est grâce aux mots que le poète trouve à se relier aux choses. Si le sujet était peu ancré dans son énonciation dans *Terraqué*, c'était parce qu'il y avait une distance infranchissable entre les mots et lui. Distance qu'il a modulée en s'ancrant de manière plus directe dans son énonciation, notamment dans *Sphère*. On le sait maintenant, pour « bien s'inscrire dans le monde », le sujet doit d'abord s'inscrire dans son énonciation ; nous avons vu que, pour ce faire, le poète a exploré de diverses manières la paroi, pour en arriver à une conclusion, non pas finale, mais satisfaisante : il faut tenir, il faut que les mots tiennent et pour

¹⁵⁴ Guillevic, *Inclus*, *op. cit.*, p. 223.

¹⁵⁵ J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 252-253.

cela la paroi, qui provoquait l'écriture, la reçoit désormais et inscrit le poème dans le réel. C'est ici que la notion de *paroi-poème* prend tout son sens : « Un refus de dire / Creusé dans le oui ? »¹⁵⁶. C'est-à-dire que la paroi accepte de recevoir l'écriture tout en conservant son mystère. Sans les mots, le poète est donc sans liens, ni gravité dans l'espace-temps de la sphère. Nous avons vu que c'est par l'écriture que le sujet s'inscrit dans le monde et y trouve son centre, ce lieu où il sera en pleine possession de ses moyens, pour se vivre dans le monde, d'où le désir vital du poète de prendre pied, de peser tel un roc. C'est dans cette optique que les mots doivent être inscrits de manière durable sur la paroi : « Écrire, / Inscire, / Marquer, / Graver, / Creuser, / Garder. // Pas n'importe où. / Pas même // Dans la pierre, / Dans le bois. // Rien / Que sur l'espace. // Au centre »¹⁵⁷. C'est la paroi devenue *paroi-poème* qui porte et assurera le témoignage de l'écriture du poète : « Ce que je viens d'écrire, // Est-ce que ce n'est pas encore / Un testament et une prière ? [...] C'est un testament / Et c'est une prière // À moi-même adressée, / À ce qui en moi est paroi [...] »¹⁵⁸. C'est aussi pour tenir dans le temps que la paroi se fait *paroi-poème*, la paroi sera une assurance d'immortalité non seulement pour le poète, mais surtout pour le savoir qu'il a à transmettre. En effet, Guillevic souhaitait que sa poésie serve à d'autres gens à mieux (se) vivre dans le monde : « Il n'aura pas, / Mon poème, / La force des explosifs. // Il aidera chacun / À se sentir vivre / À son niveau de fleur en travail, // À se voir / Comme il voit la fleur »¹⁵⁹. Enfin, la *paroi-poème* permet au sujet d'inscrire le poème dans le temps des choses qui, comme les rocs, paraissent éternelles à l'être humain.

¹⁵⁶ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁷ Guillevic, *Inclus*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁵⁸ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 175.

2.4.2 De la poésie au non-savoir : le *poème-paroi*

Nous avons vu que la rencontre de la paroi suscite la parole du poète qui se concrétise par l'écriture du poème. En fait, il apparaît que « [l]a paroi est le centre apparent du poème »¹⁶⁰. Mais la dynamique peut s'inverser : si la paroi devient *paroi-poème* en recevant l'écriture du sujet, le poème devient à son tour *poème-paroi*, car il contient son propre centre, son propre vertige. Le *poème-paroi* sépare le sujet des choses mais lui permet aussi de se relier à elles. Si la paroi contribue à l'émergence du sujet poétique, notamment en recevant son écriture, l'écriture deviendra à son tour elle-même paroi. Pour mieux comprendre comment le poème devient lui-même paroi (ce qui donne un caractère performatif à l'écriture de Guillevic) nous devons d'abord établir une distinction entre les notions de *paroi-poème* et *poème-paroi*. La première est une paroi qui est toujours et déjà là, qui existe indépendamment du sujet, pour chaque être vivant, et sur laquelle le poète inscrit le poème. Le second est une création du poète, c'est le poème qui tient et contient en lui-même sa propre paroi, son propre vertige. En effet, il s'est d'abord agi de « faire entrer la parole dans la paroi »¹⁶¹, puis continuer sur « ce parcours qui va d'une parole sur la paroi à une parole devenue paroi »¹⁶². Ainsi, le poème s'érige comme on érige un mur, qui devra tenir dans l'espace et dans le temps, à la manière des menhirs : « Dans le poème / Rien que du vertical / Perpendiculairement à ce temps vécu / En dehors de lui. / Le poème est là / Où les mots sont debout »¹⁶³. Il ne s'agit plus simplement d'un sujet qui grave

¹⁶⁰ I. Chol, *op. cit.*, p.104.

¹⁶¹ *Ibid.* p.121.

¹⁶² *Ibid.* p.121.

¹⁶³ Guillevic, *Inclus*, *op. cit.*, p. 146.

son savoir sur la paroi pour s'inscrire dans le monde, mais également de tendre, par le *poème-paroi*, vers l'espace infini du non-savoir pour élargir le champ de son savoir.

Pour Guillevic, le langage est une carrière dans laquelle on creuse dans l'à-pic. D'un côté, le *poème-paroi* ne débarrasse pas le sujet poétique du vide et de l'autre il l'empêche de s'y dissoudre. Mais faisant paroi il lui permet d'approcher du néant pour en tirer une expérience et donc un savoir :

Le poème / Ne tue pas le vide, / Il l'éloigne. // Le poème fait toucher / Le vide / Qui le borde. // Ce vide plus fort, / Plus dominateur / Que lui. // Si bien / Que c'est sa présence / À la lisière // Qui donne sa puissance / Au poème / Dans ses limites¹⁶⁴.

En d'autres termes, le savoir se crée du néant, à partir de l'expérience poétique, donc langagière, que le poète fait de la limite qui l'en sépare. Pour élargir son champ de savoir et donner force au poème, le sujet doit « marcher sur un chemin de crête »¹⁶⁵.

En outre, le *poème-paroi* est aussi ce qui permet au sujet poétique d'« [ê]tre relié, / À l'immémorial, // [de] Planer à travers les temps, / Qu'ils soient de misère // Ou d'éblouissement »¹⁶⁶. Ainsi, le poème incarne le lien entre le sujet poétique et le néant ; c'est-à-dire entre l'espace du savoir, où le sujet habite poétiquement le monde, et celui du non-savoir.

¹⁶⁴ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, op. cit., p. 251.

¹⁶⁵ Guillevic, *Inclus*, op. cit., p. 46.

¹⁶⁶ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, op. cit., p. 308.

Le *poème-paroi* se tient donc à la verticale, là où le sens et le non-sens s'imbriquent et forment cette frontière poreuse et malléable que le poète a nommée « paroi » : « Dans le poème, / Rien que du vertical, // Perpendiculaire à ce temps vécu / En dehors de lui. // Sur l'horizontal de la durée, / Le poème se dresse, // Arrête / L'écoulement, // Enferme le temps / Dans la sphère »¹⁶⁷. Dans ce sens, le temps ne travaille plus forcément contre l'homme, il n'est plus perçu comme une durée horizontale dans laquelle le sujet poétique serait pris et dont la course le mènerait trop vite à la mort. Au contraire, le *poème-paroi* à la verticale du temps permet au sujet de se relier à l'« autre temps », celui des choses, d'en tirer une certaine expérience, qui lui permettra d'approfondir son expérience de l'instant. Car le *poème-paroi* se tient là, en équilibre, entre le temps des hommes et celui des choses. Il ouvre sur la profondeur de l'instant : « Courte est la journée, / Courts sont tous les jours. // Courte encore est l'heure. // Mais l'instant s'allonge / Qui a profondeur »¹⁶⁸. L'instant guillevicien survient là où l'espace et le temps ensemble se dilatent, quand le *poème-paroi* relie le souvenir du passé et la promesse du futur en les inscrivant dans le présent : « Du temps pourra venir / Pour occuper la sphère // Pleine de tous les temps / Vécus, accumulés, // Et de ce temps tenu / Au moment que tu parles. // Du temps vient dans la sphère / Pleine de tous les temps, // Qui chante leur silence / Et se tait dans leur chant »¹⁶⁹.

Enfin, la *paroi-poème* est nécessairement *poème-paroi* et réciproquement, l'une ne va pas sans l'autre ; c'est un « parcours qui va d'une parole sur la paroi à une parole devenue

¹⁶⁷ Guillevic, *Inclus*, op. cit., p. 166.

¹⁶⁸ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, op. cit., p. 72.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 128.

paroi »¹⁷⁰. Il en va de même entre le poète et la paroi : on retrouvait le même principe de réciprocité entre le sujet et le mur dans *Sphère*, où le poète ne sait s'il écrit parce qu'il y a un mur, ou s'il y a un mur puisqu'il écrit dessus.

2.4.3 Au centre de la sphère : le *poète-paroi*

Nous avons vu que l'écriture est fondatrice et révélatrice du rapport que le poète entretient avec la paroi. Pour le poète :

[i]nterroger la paroi et ses frontières consiste encore à prendre la mesure de ses propres limites, des limites du pouvoir de dire ou de parler, des limites du pouvoir du langage [...] Interroger la paroi est rendu d'autant plus nécessaire que le sujet est lui-même susceptible de devenir paroi pour d'autres»¹⁷¹.

Ainsi, pour tenir en équilibre à la limite de l'être et du non-être, le poète doit tenir tout autant que son poème ; il doit trouver son ancrage au centre de la sphère, qui apparaît comme la meilleure forme pouvant résister à la puissance du néant, car elle « devient une construction visant à faire l'unité des temps vécus et de soi dans ces temps vécus »¹⁷². Dans son *Art poétique*, Guillevic a écrit que « [l]e poème / Nous met au monde »¹⁷³. Pour bien comprendre cette affirmation, il faut tenir compte de l'expérience que le sujet poétique fait de la paroi. Rappelons-nous que le sujet écrit parce qu'il y a un mur et qu'il y a un mur puisque le sujet écrit dessus¹⁷⁴,

¹⁷⁰ I. Chol, *op. cit.*, p. 121.

¹⁷¹ *Ibid.* p.113.

¹⁷² M. Benoît, *op. cit.*, p. 293.

¹⁷³ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 291.

¹⁷⁴ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, *op. cit.*, p. 106.

ou mieux le sujet et le mur écrivent ensemble. À la fin de *Paroi*, le poète en arrive à une conclusion : « être paroi, en somme », c'est entrer dans la zone de la paroi, la ramener en soi, vers le centre de la sphère, se laisser pénétrer par la paroi, fusionner l'espace d'un instant avec la paroi : « Le poème [*Paroi*] propose ainsi un parcours entre un moment où la paroi et le sujet sont disjoints et un moment où ils sont conjoints et où le sujet s'efface dans la formule “ être paroi ” »¹⁷⁵. Ici, l'usage de l'infinitif élargit la référence : « être paroi », c'est autant pour le sujet poétique que pour chaque chose. Car l'écriture n'est plus seulement sur la paroi, extérieure, mais aussi à l'intérieur même du poète : « [L'écriture] introduit une transformation du sujet et de sa relation à la paroi. L'extériorité que supposaient les interrogations et l'intériorité qu'elles envisageaient s'annulent dès lors que l'inscription permet d'être paroi »¹⁷⁶.

Là où le sujet trouve à s'accomplir dans le poème, c'est au centre de la sphère, où il peut tenir contre la puissance de l'espace infini du non-savoir, non seulement extérieur à lui, mais aussi en lui-même car le temps éternel, comme le temps de la préhistoire, n'est pas qu'à l'extérieur, le « tout autre » sommeille aussi en lui. Dans ce sens, il s'agit donc de faire paroi en soi-même, de devenir *poète-paroi* pour protéger la main « écrivante » de la remontée de l'autre temps, celui où l'homme était sans parole, où il n'était pas encore sujet : « Les mêmes doigts de l'homme [...] Serrent [...] Le cou miraculeux du pigeon [...] Jusqu'à ne plus sentir / Que le dur des vertèbres [...] »¹⁷⁷. Ainsi, le sujet peut faire paroi à l'animal qui est encore tapi en lui et qui

¹⁷⁵ I. Chol, *op. cit.*, p.121.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 87.

pourrait ressurgir dans une main sauvage capable d'étrangler le cou des oiseaux. Tout comme il peut se protéger des choses, à l'intérieur desquelles dort de la préhistoire, et qui pourraient aussi se retourner contre lui, comme en parle Jean-Pierre Richard : « [...] la pierre se réveille, éclate, redevient dans mes mains une flamme enragée »¹⁷⁸. Le *poète-paroi*, c'est celui qui tient comme les rocs, celui qui est « ancré », « inscrit », celui qui a pris pied, celui qui ne cède surtout pas à la puissance de la paroi, car : « Si tu cédaï, // Tu en reviendrais / Toujours à l'armoire, / À son chêne et – // Ne recommence pas »¹⁷⁹. Ce poème d'*Art poétique* fait référence au poème qui ouvre *Terraqué* : « L'armoire était de chêne [...] »¹⁸⁰. En plus d'établir un lien clair entre deux recueils de Guillevic, ce type de reprise montre de manière évidente que l'écriture est un acte, et que cet acte procède d'un travail de longue haleine, dans le temps, à travers toute l'œuvre de Guillevic : « Il m'a fallu du temps / Et bien de l'écriture / Pour en arriver là : // Que la paroi sans doute / N'est pas que verticale, // Que c'est aussi le ciel, / Tout ce qui fait plafond / Aussi bien que cloison. // - Ne maudis pas la sphère : / Tu y trouves ta joie »¹⁸¹.

Poursuivons avec un extrait rappelant la posture du sujet dans *Terraqué* où la paroi se présente, alors innommée, implacable, verticale, et que le poète maudit encore, par moments, dans *Paroi* : « Je me souviens assez / De ces soirs, de ces nuits [...] J'étais là, figé, pétrifié, maudissant / Cet arrêt à la verticale »¹⁸². Dans ce passage le poète se souvient de ce quelque

¹⁷⁸ J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 234.

¹⁷⁹ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 282.

¹⁸⁰ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸¹ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁸² *Ibid.* p. 50.

chose qu'il n'avait pas encore nommé dans *Terraqué* ; c'est bien ce qu'il appelait un « arrêt à la verticale » qui est devenu « paroi ». Nous relevons dans cet extrait une ellipse possible et significative, car Guillevic a dit à plusieurs reprises, notamment lors d'un entretien accordé à Pierre-Jakez Hélias, qu'il concevait le poème comme un « un arrêt à la verticale du temps »¹⁸³. Nous supposons donc que le substantif « la verticale » est amputé de son complément, ou alors qu'il n'est pas encore accolé à ce complément. Nous pensons que la définition que fait Guillevic du poème fait, implicitement, mais clairement, référence à la paroi, à la limite. Cette définition révèle la transformation qui s'est opérée dans le poète : l'impuissance passée du sujet devant cet arrêt à la verticale du temps¹⁸⁴ est devenue le temps du poème, car la paroi se prête à l'écriture poétique. On pourrait même aller jusqu'à supposer que la verticalité et l'implacabilité de la paroi sont des exemples de solidité pour le poète – pour faire paroi – un peu à la manière des menhirs à travers lesquels le jeune Guillevic a appris à marcher.

Par ailleurs, si la verticale représente souvent le rapport que le sujet poétique entretient avec la paroi, la sphère en est la forme idéalisée ; le cercle, la forme privilégiée de l'économie du poème guillevicien. En effet, ces formes donnent à la pensée guillevicienne la réflexivité qui lui permet de revenir sur elle-même pour avancer :

¹⁸³ *Guillevic ou l'épaisseur des choses, Entretien avec Pierre-Jakez Hélias*, ina.fr, <http://www.ina.fr/video/RXC00001229/guillevic-ou-l-epaisseur-des-choses-video.html>, consulté le 21 décembre 2016.

¹⁸⁴ *Ibid.*

Le cercle / Est la meilleure figure / Pour le poème. // Curieux : / Lorsque je dis cercle / Je vois une lande / Et je cherche à deviner / Ce qu'il peut y avoir / Au milieu. // Je ne bouge pas, / Me laisse faire / Par cette lande, // Ce cercle imaginaire / Qui a pris corps¹⁸⁵.

Voilà le travail du *poète-paroi* : « Il n'y aura pas / De messenger. // C'est à toi / De lire la plaine. // De ne pas être écarté / Par la lumière. // D'être inclus / Dans sa caresse. // De l'emmener / Dans tes labyrinthes »¹⁸⁶. Il lui faut transformer du non-savoir en savoir : « J'ai l'habitude / De me considérer // Comme vivant avec les racines, / Principalement celles des chênes. // Comme elles / Je creuse dans le noir // Et j'en ramène de quoi / Offrir du travail / À la lumière »¹⁸⁷. Dans ce poème, le poète incarne le lien entre l'espace infini du non-savoir et celui, fini, du savoir. Pour créer ce lien, la solution est d'« Être paroi. // Se confondre / Avec la paroi. // L'intégrer. / S'intégrer. // Rêver le temps / Devenu corps »¹⁸⁸. En se plaçant au centre et en se confondant avec son écriture le *poète-paroi* « remplace la métaphysique, canalisée par la raison »¹⁸⁹. Et cet effort de conscience dans la parole, c'est pour tenir face au néant qui guette, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du sujet poétique : « Rassemble-toi. // Regarde-toi dans ta parole / Pour te tenir »¹⁹⁰. Enfin, le *poète-paroi*, c'est le sujet devenu conscient que l'acte de parole contre et avec la paroi est le passage même vers la conscience, qui peut être représentée par la figure de la sphère, et dont les contours sont les limites d'une conscience non seulement individuelle, mais également collective.

¹⁸⁵ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 188.

¹⁸⁶ Guillevic, *Inclus*, *op. cit.*, p. 208.

¹⁸⁷ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 142.

¹⁸⁹ C. Chemali, *op. cit.*, p. 335.

¹⁹⁰ Guillevic, *Avec*, *op. cit.*, p. 177.

2.5 Quatrième dimension : la paroi « métapoétique »

Nous avons déjà mentionné à quelques reprises que la paroi est bien plus qu'un thème : elle est un principe poétique que l'on retrouve dans plusieurs œuvres de Guillevic. La question que nous soulevons ici est celle de la fonction métapoétique de la paroi, qui serait une métastructure dans l'œuvre de Guillevic. Non seulement la paroi détermine le rapport du sujet aux choses, au monde et au langage, mais elle permet aussi de concevoir la poésie comme un outil de connaissance. À force de questions et de recherche d'un savoir, le poète se rend compte que les questions, quant à la forme ou à la spatialité de la paroi, ne sont plus suffisantes pour arriver à en parler. Le poète ne peut aller au-delà de la paroi ni dans l'espace, ni dans le temps : « La paroi n'aurait donc / Rien de spatial. / Ce serait ce sur quoi / Butent fatalement / Mes possibilités, mes capacités »¹⁹¹. Mais nous avons vu qu'il peut lui-même « être paroi » si bien que la limite qu'impose la paroi au poète n'est pas celle d'un seul homme, mais plutôt de la condition humaine, dans sa capacité d'accéder au réel et au savoir. Désormais, grâce à la figure de la sphère (la conscience), le sujet ne cherchera plus seulement à s'ancrer dans l'ici-maintenant, mais également à cristalliser l'instant du poème pour la postérité :

[...] Guillevic reprend à son propre compte le problème que se pose la littérature contemporaine : comment faire de la succession ininterrompue des instants qui se remplacent, une certaine unité temporelle ? La recherche d'un principe unificateur passe par divers stades avant de se résorber dans l'image-clé de la sphère dans la symbolique du temps. La sphère sera la figure de médiation entre des points tangentiels [...] et des verticales situées tout au long de la circonférence qui représentent les limites infranchissables, le mystère, la mort, le néant¹⁹².

¹⁹¹ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹² M. Benoît, *op. cit.*, p. 292.

Dans ce sens, la paroi comme quatrième dimension ce serait le lieu et le moment où convergent toutes les questions relatives à la spatialité, ainsi qu'à la temporalité du sujet, par rapport au vide infini et éternel dont elle le protège. Car lorsque « le temps se réconcilie avec l'espace »¹⁹³, l'instant du poème s'ouvre en profondeur ; c'est la quatrième dimension, où convergent espace et temps, poète et écriture : « Nous ferons de la terre / Une cathédrale sans murs. [...] Les dimensions du monde / Seront dans nos instants. // Chacun de nous officiera »¹⁹⁴. L'image de la cathédrale est très significative : la sensation de verticalité qu'avait le poète de la paroi peut rappeler celle d'une église dont le clocher s'érige vers le ciel pour se relier au divin ; la cathédrale sans murs serait, quant à elle, cette sphère englobante qui permet à l'homme de se relier au temps, éternel, des choses.

Dorénavant, on comprendra mieux l'importance de l'instant dans la poétique guillevicienne. Si le poème est un arrêt à la verticale du temps¹⁹⁵, c'est bien sur la paroi qu'il peut durer, car celle-ci fait office de témoin de l'expérience que le poète fait d'elle. Écrire sur la paroi, c'est pour s'assurer le présent : « N'importe quoi, quelques moineaux, / Un mur pareil à d'autres murs, // N'importe quoi mais au-dehors / Pour être sûr de ton présent »¹⁹⁶. Et c'est surtout pour s'assurer le futur, d'ailleurs « [u]ne sorte de présent-futur prédomine à travers toute l'œuvre de Guillevic »¹⁹⁷. Par conséquent, si l'instant a tant d'importance, c'est parce qu'il

¹⁹³ C. Chemali, *op. cit.*, p. 334.

¹⁹⁴ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁹⁵ Guillevic ou l'épaisseur des choses, *Entretien avec Pierre-Jakez Hélias*, *op. cit.*

¹⁹⁶ Guillevic, *Sphère* suivi de *Carnac*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁹⁷ M. Benoît, *op. cit.*, p. 297.

contient en germe la promesse d'un futur. La paroi serait à la fois celle qui porte la profondeur de l'instant (« pour être sûr de son présent ») et l'horizon du futur, où la paroi jouera son rôle de témoin. Désormais : « Il ne s'agit plus de grimper, de s'agripper, de tourner autour, mais de graver, de "s'insérer / Avec ce qu'on grave, de s'insinuer dans la succession [...]" »¹⁹⁸. Le poète qui effectuait une recherche dans l'espace « à la manière d'un géomètre » est ainsi devenu un « graveur-graffeur » qui inscrit son rêve de gloire – celui de durer dans le temps – sur la paroi. Ainsi, la question de la paroi n'est plus simplement spatiale, elle est aussi temporelle. Écrire sur la paroi n'est plus seulement une nécessité, mais aussi un devoir, à la fois individuel et collectif :

[...] Chacun doit inscrire / Ses rêves de gloire [...] On devrait recueillir / Tous les rêves de gloire / De tout le monde. // Cela ferait un grand livre / Qui illuminerait l'espace [...] Car notre gloire, / La conscience de notre gloire, // Est ce que nous avons de plus puissant / Contre la paroi.¹⁹⁹

Nous remarquons ici que la préposition « contre » pourrait être lue de deux manières : « contre » comme une adversité, ou « contre » comme proximité, ou appui. Puis, qu'est donc ce « livre de gloire » ? Serait-ce l'inscription de la conscience et du savoir de l'homme sur la paroi ? N'est-ce pas, effectivement, par cette conscience et cette connaissance qu'on illumine le monde et qu'on le modèle de significations ? Dans ce sens, la paroi serait le grand livre de l'humanité : « Le langage qui était une arme [...] s'est cristallisé en paroi capable de recueillir

¹⁹⁸ C. Chemali, *op. cit.*, p. 334.

¹⁹⁹ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 100.

les traces des poèmes et même d'accueillir l'homme lui-même : "Être paroi // Se confondre / Avec la paroi [...]" »²⁰⁰.

La paroi comme quatrième dimension, c'est donc là où se tiennent le poème et le poète, à la verticale du temps, à la limite de l'être et du néant, là où la matière signifiante pourrait se désintégrer et retrouver son état le plus primitif :

Si du moins les corps, tous les corps [...] Ne sont pas eux-mêmes / La paroi toujours... Malgré eux mais comme / Pour ne pas aller plus loin, / Ne pas toujours se perdre // Dans un espace / Qui n'a plus de dimension, / Dans le tourbillon / Qui n'aboutit qu'à lui.²⁰¹

En bref, nous postulons que la paroi, comme quatrième dimension, suppose qu'elle a des caractéristiques encore plus fondamentales que celle de porter l'écriture pour en offrir le témoignage :

[...] ce recueil [*Paroi*] qui assiste encore aux mouvements confus et désordonnés du poète se débattant dans l'espace et livrant un combat d'ordre métaphysique avec la paroi s'apaise et trouve une réponse dans l'écriture, paroi elle-même, qui est à la fois besoin (196), prise de conscience des limites (207) et immobilité (221) [...]²⁰².

²⁰⁰ C. Chemali, *op. cit.*, p. 334-335.

²⁰¹ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 59.

²⁰² C. Chemali, *op. cit.*, p. 335.

C'est le principe de la « paroi poétique » ; c'est-à-dire que c'est la rencontre entre le sujet et la paroi qui permettrait d'« habiter poétiquement le monde »²⁰³, de « vivre en poésie » et de faire du « réel une épopée »²⁰⁴. C'est en cela que la paroi serait la quatrième dimension, car « [le poète] parvient à une relative sérénité qui pourrait être la quatrième dimension rêvée »²⁰⁵. C'est dans cette optique que les concepts de *paroi-poème*, *poème-paroi* et de *poète-paroi* mettent en lumière le caractère ubiquitaire de la paroi :

Nous sommes dans un espace / À trois dimensions, / Où quelquefois la ville / Est frôlée
par la quatrième, probablement, / Elle croit alors partir / Et cependant nous la sentons /
Plus fort qu'auparavant. / Peut-être alors / Vient-elle en nous, tout simplement, / Nous
qui avons à l'intérieur / Plus de trois dimensions²⁰⁶.

Dans *Inclus*, le recueil qui suit publication *Paroi*, le poète poursuit sa réflexion plus sereinement, il a « plus conscience de cette écriture salvatrice qui constitue le quatrième mur de l'espace dans lequel se joue la vie du poète »²⁰⁷. Enfin, « être paroi », à la forme infinitive n'est

²⁰³ J.-C. Pinson, *Habiter en poète*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Recueil », 1995, 279 p. ; Le titre de Jean-Claude Pinson fait en réalité écho à « l'homme habite poétiquement le monde » (« *dichterisch wohnet der Mensch* ») qui apparaît dans le poème « En bleu adorable » (« *In lieblicher Bläue* »), attribué à Hölderlin. Cette expression fut maintes fois reprise depuis, notamment par Martin Heidegger dans deux essais : Heidegger, Martin. « Bâtir habiter penser » (1951) et « ...l'homme habite en poète... » (1951), *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau et préfacé par Jean Beaufret, Paris : Gallimard, 1958, pp. 170-193 et 224-245.

²⁰⁴ Guillevic, *Vivre en poésie*, *op. cit.*

²⁰⁵ C. Chemali, *op. cit.*, p. 323.

²⁰⁶ Guillevic, *Ville*, Paris, Gallimard, 1969, p. 112.

²⁰⁷ C. Chemali, *op. cit.*, p. 336.

plus une question individuelle, elle est aussi collective, pour soi et pour les autres, mais surtout pour tout l'Autre. Pour tout ce qui est.

Conclusion

Guillevic aimait à se décrire comme un poète de la préhistoire, car il cherchait non seulement à s'inscrire dans la société des hommes son époque, mais aussi dans l'espace et le temps des choses. La lecture de *Terraqué*, de *Sphère* et de *Paroi* que nous avons proposée avait pour principal objectif de retracer les étapes de la formation du sujet guillevicien, ainsi que le rôle fondamental qu'a tenu la paroi dans ce processus. Grâce à une étude attentive des composantes énonciative, pragmatique et thématique des poèmes de *Terraqué*, et de *Sphère*, nous avons vu que le sujet y a fait l'expérience de toute frontière dans le monde et que cela se reflète dans son écriture. Le sujet n'investissait que rarement le rôle de la première personne dans *Terraqué* a repris les mêmes parties (« Choses », « Conscience », « Art poétique », « Je t'écris ») dans *Sphère*, pour se repositionner et mieux s'ancrer dans son énonciation, de telle façon que la prise de parole par l'écriture est devenu un acte en soi. Grâce à cette expérience de la limite, le sujet a également pris conscience que c'était précisément la frontière, le plus souvent nommée «mur» qui suscitait, voire requérait, son écriture. Par la suite, nous avons constaté que toutes les figures de frontières peuvent se résumer en un mot, celui de *Paroi*. À la suite d'une analyse thématique et énonciative de ce recueil, nous avons également compris que la paroi n'était plus seulement la limite physique du voir, et du savoir, mais également un support pouvant recevoir l'inscription du poème : la paroi « [c]'est ce qui [...] fait agir [le poète] et le

met à distance de lui-même »²⁰⁸. De cette façon, la relation du sujet à la frontière a pris une tournure très différente : la paroi qui séparait est devenue celle qui protège et relie, celle qui garantit la solidité du poème et la pérennité de l'écriture. D'ailleurs, plus on avançait dans notre analyse, plus on voyait le poète s'interroger sur le temps et sur sa propre capacité à durer : « L'obsession de la frontière spatiale des œuvres premières – *Terraqué, Exécutoire, Carnac* – nous renvoie maintenant à une autre frontière temporelle, la mort »²⁰⁹. En effet, nous avons vu que la paroi « n'aurait donc / [r]ien de spatial »²¹⁰. Le poète a fini par comprendre que la paroi était non seulement bénéfique pour son écriture, mais aussi indispensable pour lui-même, afin de se construire et de se consolider en tant que sujet ; pour être, au-delà de lui-même dans l'espace, sans être « [c]elui qui tient la peur de devenir nuage »²¹¹ ; pour prolonger son écriture au-delà de lui-même dans le temps, car la paroi agit comme témoin et perdure à la manière des menhirs.

Guillevic a dit : « Écrire, c'est bien s'inscrire dans le monde, et cela n'est pas sans effet sur celui qui écrit »²¹². Cette citation du poète prend tout son sens lorsque l'on comprend le processus que le sujet a traversé, de *Terraqué* à *Paroi*, en passant par la création de *parois-poèmes*, de *poèmes-parois*, pour enfin devenir lui-même *poète-paroi*. Car le poème n'est pas seulement gravé sur la paroi des choses, extérieures au sujet, mais aussi en lui-même, ce qui lui

²⁰⁸ I. Chol, *op. cit.*, p.112.

²⁰⁹ M. Benoît, *op. cit.*, p. 301.

²¹⁰ Guillevic, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, *op. cit.*, p. 47.

²¹¹ Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 145.

²¹² Guillevic, *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 154.

permet de trouver son « point d'encrage »²¹³ dans le monde. C'est peut-être en cela que Guillevic considérerait le poème comme *la* solution face au mutisme des choses²¹⁴. Car, comme ces dernières, le poème parle tout en se taisant : « Rocher, / Je crois savoir pourquoi / Tu as quelque chose / De commun avec un poème, / Un vrai. // Toi, pas plus que ce poème / Tu ne bavardes, Tu ne t'épanches / Dans une langue qui ne serait pas / Le suc de la roche. // Tu te bornes à parler pierre »²¹⁵.

²¹³ Guillevic, *Inclus*, *op. cit.*, p. 113.

²¹⁴ Guillevic ou *l'épaisseur des choses*, *op. cit.*

²¹⁵ Guillevic, *Quotidiennes*, Paris, Gallimard, 2002, p. 62.

Bibliographie

Textes à l'étude

1. Corpus primaire

GUILLEVIC, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

-----, *Sphère* suivi de *Carnac*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000.

-----, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001.

2. Corpus secondaire

GUILLEVIC, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

-----, *Sphère* suivi de *Carnac*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000.

-----, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001.

-----, *Avec*, Paris, Gallimard, 1966.

-----, *Inclus*, Paris, Gallimard, 1973.

-----, *Du domaine, Euclidiennes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985.

-----, *Creusement*, Paris, Gallimard, 1987.

- , *Possibles futurs*, Paris, Gallimard, 1996.
- , *Quotidiennes*, Paris, Gallimard, 2002.
- , *Présent*, Paris, Gallimard, 2004.
- , *Accorder*, Paris, Gallimard, 2013.
- , *Vivre en poésie ou L'épopée du réel*, Paris, Le temps des cerises, 2007.
- , RAYMOND, Jean, *Choses parlées : entretiens*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1993.
- , *Guillevic ou l'épaisseur des choses*, Entretien avec Pierre-Jakez Hélias, ina.fr, <http://www.ina.fr/video/RXC00001229/guillevic-ou-l-epaisseur-des-choses-video.html>, consulté le 8 janvier 2017.
- , *Coordonnées : Dessins de Fernand Léger*, Genève-Paris, Éditions des Trois Collines, 1948.
- , *De l'hiver : vingt-six dessins originaux de André Beaudin*, Paris, Galanis, coll. « Écritures », 1971.
- , *Timbres*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986.
- , TULANE, Marc, *Pétrée*, Saint-Martin de Castillon, Créaphis & La Tuilerie Tropicale, 1987.

-----, *Agrestes, Photographies : Serge Mongrain*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1988.

-----, *Impacts*, Cognac, Deyrolle Éditeur, 1990.

-----, *Lyriques*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1991.

-----, *Possibles futurs*, Paris, Gallimard, 1996.

Textes critiques

1. Études sur l'œuvre de Guillevic

ARENA, Sara, « Le matin naissance et connaissance », Jean-Pierre Montier (dir.), *Mots et images de Guillevic*, Colloque du centenaire de Guillevic, organisé par l'université Rennes 2 les 7 et 8 février 2007 à Rennes, les 9 et 10 février 2007 à Carnac, Rennes, Université Rennes 2, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007.

BACHAT, Charles. « Guillevic: une poésie de la quatrième dimension », *2 Plus 2*, no. 3, 1984, pp. 153-159.

-----, « Écriture et imaginaire dans la poésie de Guillevic : du poème-sphère au poète-menhir », *Guillevic : Les chemins du poème*. SUD, no. 17, 1987, pp. 231-44.

BASCIK, Teresa, 2010. «Écrire, c'est bien s'inscrire dans le monde». *Une lecture d'Art poétique d'Eugène Guillevic*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

- BENOÎT, Monique, Guillevic : une géométrie obsessionnelle, *Études littéraires*, vol. 5, n° 2, 1972, <http://id.erudit.org/iderudit/500240ar>.
- BOREL, Jacques, « Préface », dans Guillevic, *Terraqué suivi de Exécutoire*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 7-14.
- BOURASSA, Lucie. « Délimiter le présent », dans Paul Perron, Pascal Michelucci, Sergio Villani (dir.) *Lectures de Guillevic: approches critiques*, Actes d'un colloque international tenu à Toronto en mai 2001, Legas, coll. « Literary criticism series », 2002, p. 189-210.
- BROPHY, Michael, *Eugène Guillevic*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Littérature française contemporaine », 2004.
- BOWD, Gavin, *Guillevic : sauvage de la modernité*, Somerset, University of Glasgow French and German Publications, 1992.
- CHEMALI, Christine, « Paroi ou la quatrième dimension », dans Jacques Lardoux (dir.), *Guillevic. La passion du monde*, actes du colloque les 24 et 25 mai 2002, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003, p. 323-336.
- CHOL, Isabelle, « Guillevic et la “question de la paroi” », dans Laurence Bougault (dir.), *Eugène Guillevic et la langue*, 2007, Rennes, France, Calliopées, p.103-127, 2009, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01292868/document>, consulté le 29 décembre 2016.

- DUFOUR MORIN, Guillaume. 2014. « *Art poétique* de Guillevic : phénoménologie du mouvement dans la représentation spatio-temporelle du monde dans le poème », *Postures*, Dossier « Enfance à l'œuvre », n°21, <http://revuepostures.com/fr/articles/dufour-morin-21>, consulté le 29 décembre 2016.
- FOURNIER, Bernard, *Le cri du chat-huant, le lyrisme chez Guillevic : Essai*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- GAUBERT, Serge, « Préface », dans Guillevic, *Art poétique précédé de Paroi et suivi de Le Chant*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001.
- JEAN, Raymond, « Repérages dans le “Domaine” », dans Georges-Emmanuel Clancier (dir.), *Clancier, Guillevic, Tortel*, Colloque tenu au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle du 1er au 9 septembre 1979, Paris, Sud, Centre national des Lettres, Tome I, 1983, p. 83-154.
- LARDOUX, Jacques (dir.), *Guillevic. La passion du monde*, actes du colloque les 24 et 25 mai 2002, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003.
- MASSON, Jean-Claude, *Guillevic ou le Traité de l'être-au-monde*, dans Notes Guillevic Notes II, Automne 2012, <http://ngn.journals.yorku.ca/index.php/ngn/article/viewFile/36263/33066>, consulté le 29 décembre 2016.
- MITCHELL, Anne-Marie, *Guillevic*, Marseille, Le temps parallèle, 1989.

MONTIER, Jean-Pierre (dir.), *Mots et images de Guillevic*, Colloque du centenaire de Guillevic, organisé par l'université Rennes 2 les 7 et 8 février 2007 à Rennes, les 9 et 10 février 2007 à Carnac, Rennes, Université Rennes 2, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007.

MONTIER, Jean-Pierre (auteur) et ROTURIER, Patrice (réalisateur), *Guillevic et ses peintres*, Supplément à « Mots et images de Guillevic », coll. « Interférences », Presses universitaires de Rennes, 2007.

NICOL, Françoise, « Des livres illustrés de Guillevic : Le partage de l'espace », dans Jacques Lardoux (dir.), *Guillevic : La passion du monde*, Actes du Colloque international de poésie les 24 et 25 mai 2002, à l'Université d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003.

PERRON, Paul, Pascal Michelucci, Sergio Villani (dir.) *Lectures de Guillevic : approches critiques*, Actes d'un colloque international tenu à Toronto en mai 2001, Legas, coll. « Literary criticism series », 2002.

PIERROT, Jean, *Guillevic : ou la sérénité gagnée*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 1993.

RIOU, Daniel, «De Ville à Paroi : La demeure poétique de Guillevic», dans Jean-Pierre Montier (dir.), *Mots et images de Guillevic*, Colloque du centenaire de Guillevic, organisé par l'université Rennes 2 les 7 et 8 février 2007 à Rennes, les 9 et 10 février 2007 à Carnac, Rennes, Université Rennes 2, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007.

SMITH, Maureen, « De l'instant cézannien à l'instant guillevicien », dans Michael Brophy et Bernard Fournier (dir.), *Guillevic maintenant*, Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 2009, Paris, Honoré Champion, 2011.

TOMA, Iulian, *Guillevic tératologue*, Université York, <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/ngn/article/viewFile/36271/33069>, consulté le 1er décembre 2016.

2. Ouvrages et articles théoriques

ARNOULD, Elisabeth, *La poésie comme non-savoir*, MLN, Vol. 119, No. 4, French Issue, Septembre 2004, p. 781-799, <http://www.jstor.org/stable/3251958>, consulté le 29 décembre 2016.

ATLANI, FRANÇOISE, « ON l'illusionniste », dans Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave, *La langue au ras du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984.

BALATCHI, Raluca, *Les déictiques – Des subjectivèmes ?*, Écho des études romanes, http://www.eer.cz/files/eer_I-2-02-balatchi.pdf, consulté le 8 janvier 2017.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1 et 2*, Paris, Gallimard, 1966 et 1974.

BRÉAL, Michel, *Essai de sémantique* (Science des significations), Paris, Hachette, 1897.

Collot, Michel, *L'horizon fabuleux 1 et 2*, Paris, Librairie José Corti, 1988.

-----, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1989.

- - - - - , *Le thème selon la critique thématique*, Persée,
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707, consulté le 1er décembre 2013.

DE SERMET, Joëlle, « L'adresse lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté (dir.), Presses Universitaires de France, 1996.

FRAENKEL, Beatrice, *Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture*, Études de communication, 2006, <http://edc.revues.org/369>, consulté le 29 décembre 2016.

HÉBERT, Louis, « L'analyse sémique », avec la collaboration de Lucie Arsenault, dans Louis Hébert (dir.) *Signo*, 2006, <http://www.signosemio.com/rastier/analyse-semique.asp>, consulté le 8 janvier 2017.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 4e éd., Paris, Armand Colin, coll. « U Linguistique », 2009.

-----, *La conversation*, Seuil, 1996.

-----, *Les actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement*, Nathan, 2001.

-----, *Le discours en interaction*, Armand Colin, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010.

MONTE, Michèle, *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Honoré Champion, coll. «Babeliana», 2004.

-----, *Poésie et effacement énonciatif*, Semen, <http://semen.revues.org/6113>, consulté le 1er décembre 2013.

-----, « Intersubjectivité et coénonciation dans la poésie contemporaine », dans *L'actualisation de l'intersubjectivité : de la langue au discours*, (Bertrand Verine et Catherine Détrie eds.), Limoges, Lambert-Lucas, 2011 p. 119-138.

-----, « Auteur, locuteur, éthos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie », dans *Stylistiques ?*, Bougault L. et Wulf J. (dir.), PUR, 2010, p. 325-342.

OUELLET, Pierre, *Voir et savoir : La perception des univers du discours*, Candiac, Les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992.

PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Recueil », 1995.

RASTIER, François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, coll. «Langue, Linguistique, Communication», 1989.

RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964.

STOSIC, Dejean, Dany Amiot, *Quand la morphologie fait des manières : les verbes évaluatifs et l'expression de la manière en français*, Dany Amiot, Walter De Mulder, Estelle Moline et Dejan Stosic (éds.). Ars Grammatica. Hommages à Nelly Flaux, Berne, Peter Lang, pp. 403-430, 2011, Coll. « Sciences pour la communication », <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00602388>, consulté le 29 décembre 2016.

TODOROV, Tzvetan, *Freud sur l'énonciation*, Persée, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_1970_num_5_17_2574, consulté le 8 janvier 2017.

TZARA, Tristan, 1920 (1921), *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, lu à la galerie Povolozy, à Paris, le 9 décembre 1920, paru dans La Vie des lettres, n°4, p. 3. <http://zeteojournal.com/wp-content/uploads/2016/03/Tristan-Tzara-Dada-manifeste-sur-lamour-faible-et-lamour-amer.pdf>, consulté le 21 décembre 2016.

Poétique, n° 64, Du thème en littérature : Vers une thématique, Paris, Seuil, 1985.